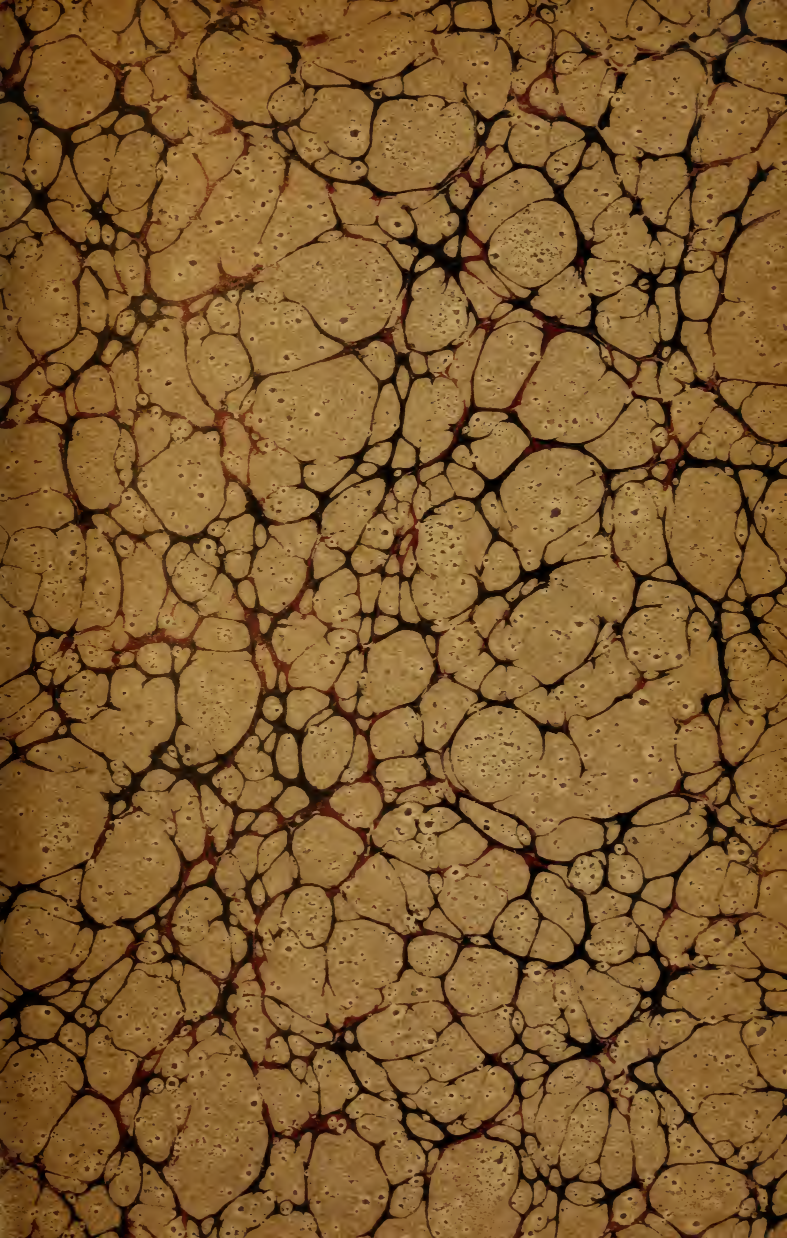






LA

VIE ARTISTIQUE

DU MÊME AUTEUR:

Notes d'un journaliste. (Vie — Littérature — Théâtre) . . . . 1 vol.

La Vie Artistique. Première série. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière . . . . 1 vol.

Sous presse :

Le Cœur et l'Esprit.

Pour paraître prochainement :

L'Enfermé.

L'Apprentie.

Pays d'Ouest.

La Vie Artistique. Troisième série.

En préparation :

Traité de l'Inutile (en collaboration avec Louis Mullem).


Rodin

GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Pointe sèche d'AUGUSTE RODIN

Deuxième série

Le Bagne de l'Idéal — Rembrandt — Holbein
Auguste Rodin
Gustave Doré — André Gill — Karl Bodmer
Adolphe Willette — Jules Chéret
L'Hôtel-de-Ville de Paris
Le Louvre — Coucy — Le Théatre d'Orange
Entrée des Danseuses
Salon de 1892 — Le Symbolisme
etc., etc.

PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
3, Place de Valois, 3

1893

IL A ÉTÉ TIRÉ :

Quinze exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon, numérotés à la presse (1 à 15), ornés d'un frontispice d'Auguste Rodin en triple suite, noir, bistre et vert, et quinze exemplaires sur papier de Chine, numérotés à la presse (16 à 30) ornés d'un frontispice d'Auguste Rodin en triple suite, noir, bistre et vert.

A AUGUSTE RODIN

Je vous dedie ces pages de bataille et de rêverie, mon cher Rodin, en reconnaissance de la compréhension d'art et de la joie de pensée que nous a données votre œuvre. Vous avez affirmé, avec un accent nouveau, la profondeur des sentiments humains, la tristesse et l'allégresse de l'amour, la grandeur de l'intelligence, la beauté sans trève et sans fin de la vie. Je suis heureux d'inscrire ici mon nom comme celui de l'un des admirateurs du statuaire et des amis de l'homme.

GUSTAVE GEFFROY.

LA
VIE ARTISTIQUE

DEUXIÈME SÉRIE

I

LE BAGNE DE L'IDÉAL

En mil huit cent quatre-vingt-treize, — un siècle révolu depuis la mort de Louis XVI, — après *Orphée aux Enfers* et la *Belle Helène*, — après Stendhal, Balzac et Flaubert, — après les colères de Vallès et les audaces de Manet, — après l'antiquité blaguée par Daumier, l'habit noir inventé par Gavarni, — après tout le moderne, tout le nouveau découverts par les romanciers médicaux et les artistes philosophes, — après trois ou quatre générations de barricadiers in-

tellectuels, et deux ou trois révolutions littéraires, — après tout cela, il y a encore une Académie des beaux-arts, des prix de Rome, une villa Médicis!

Tous les ans, quai Malaquais, au bord de la Seine qui roule violemment ses flots glauques vers la mer, en face des verdures brûlées, au milieu du va-et-vient incessant des hommes soucieux et des femmes indifférentes, — on expose les œuvres de quelques jeunes gens qui réclament une pension et cinq ans de tranquillité pour produire des chefs-d'œuvre. Alors que tout va vers l'inconnu, vers les horizons que l'on devine, les observations non encore faites, les formules qu'hier ne soupçonnait pas, il se trouve qu'à l'endroit précis où la crise atteint à l'aigu, où le désir de créer est arrivé au paroxysme, quelques-uns s'enferment, se verrouillent, dans des pièces sans air, à fenêtres haut placées et grillagées, et là, attendent la visite de l'Idéal. Seuls, sans communication avec le reste du monde, recevant leurs repas comme des prisonniers,

ils prennent la tâche d'oublier ce qu'ils ont vu, d'exalter leurs cerveaux et leurs yeux à d'imaginatifs spectacles sur lesquels ils n'ont que des données d'écoles et des souvenirs de pensums.

A l'âge où l'on marche, où l'on court, où l'on aime se rouler sur la terre des champs, dans les herbes odorantes sous la chaleur de midi, à l'âge où l'on se grise de l'air des rues, de la foule coudoyée, de la grâce excitante des filles, de la noblesse des femmes, ceux-là, ces enfermés, ces réclusionnaires affirment la haine du mouvement et le dédain de la vie. Ils ne veulent pas entendre de bruit, ils ne veulent pas voir de lignes animées, de couleurs qui bougent. Ils ont la même horreur pour l'omnibus qui passe, pour le passant qui les frôle, pour le dessin de l'affiche, pour le livre frais imprimé. Leurs contemporains les font fuir, et leur temps les indigne. En loge! vite en loge, en cellule, en cachot! Là seulement, l'esprit peut trouver pâture et la main peut agir. Le pinceau et l'ébauchoir deviennent des outils

sacrés, et l'artiste officie devant la toile blanche ou le bloc de glaise informe. Il est enfin seul, il n'entend rien, pas même le sourd grondement de Paris en travail, il ne voit rien, pas même l'ombre d'une feuille qui tremble sur un mur. Que va-t-il se passer? Quel mystère va s'accomplir? Quel rêve de formes incréées va se lever et jaillir sous le pouce qui tâtonne et sous le crayon qui hésite?

Hélas! ce sont toutes les banalités entrevues chez les marchands de garnitures de cheminées et de gravures à pendants! Les légendes changent, les héros mettent ou retirent leurs casques, les nudités présentent le dos ou le flanc, les draperies sont rapiéciées ou reprisées, le muscle est grec ou la barbe est juive, mais c'est toujours le devoir appris, la page remplie, le cahier d'impressions consulté. On tient encore compte des intentions de Colbert, on ne sort pas des programmes de 1810, on fait son oraison à l'Institut. Les élèves passent leur vie à refuser les présents d'Artaxercès, aident

Mathatias à gesticuler devant les idoles, percent Sébastien de flèches, mettent un sou dans la sébile d'Homère ou dans le casque de Bélisaire, croisent les sabres de bois d'un Romain et d'un Sabin, assoient Marius sur les ruines de Minturnes, couronnent Tibère de roses, ensanglantent Brutus, — démarquent les livres scolaires, calquent les lignes des tableaux, cognent sur tous les ventres creux des statues.

Un jour, des sculpteurs rapporteront à une mère spartiate le cadavre de son fils. Une autre fois, des peintres proclameront empereur un Claude découvert derrière un portant de l'Odéon.

Inutile d'entrer dans la maison du quai. A quoi servirait d'établir les analogies et de scruter les réminiscences ? Les académiciens emplumés, verdoyants, couturés de broderies et ceints de l'épée, suffiront, avec les jurés adjoints, à faire la part des responsabilités et à condamner le coupable. Et celui-là, aussi durement frappé qu'il soit, qu'on le laisse passer, les entraves aux

pieds, les menottes aux mains, tenu en laisse par les « gardiens de la tradition ». Qu'on le laisse faire ses cinq années de Rome et toucher son prêt de forçat. Pas de grâce, pas de commutation de peine. Que la voiture cellulaire avance, qu'un membre de l'Institut timbre la feuille de route, et en marche pour la chiourme. Voici déjà, là-bas, sur le seuil, le directeur de la maison qui vient, le registre d'écrou à la main, prendre livraison du condamné.

La Villa Médicis, c'est la maison centrale. L'apparence peut séduire, le décor peut tromper, on peut subir l'attrait du silence, avoir des admirations pour les élégances de l'architecture, bercer sa rêverie au murmure des fontaines, s'anéantir dans l'ombre calmante et le frais parfum qui tombent des pins et des mélèzes, croire à un agrandissement de pensée devant le silencieux panorama de Rome tombée en vieillesse, la tristesse du fleuve Tibre, la grandeur de la campagne empestée, la fierté des ruines, le symbolisme des tombeaux

vides. L'illusion ne dure qu'un jour. De tous ceux qui ont été là-bas, aucun n'a rapporté un jugement ou une sensation, — aucun sculpteur n'a déshabillé la Romaine, — aucun paysagiste n'a dit la désolation de la terre pierreuse et du marais malsain. Pas un, non, pas un ne l'a fait, ni au dix-septième siècle, ni au dix-huitième siècle, ni au dix-neuvième siècle, — ni sous le directoriat de Charles Evrard, de René-Antoine Houasse, de Charles-François Poerson, ni sous celui de Coypel, de de Troy, de Natoire, ni sous celui des messieurs actuels. La plus grande audace a été de pasticher les peintres célèbres de Paris. Il y a un siècle, c'était Boucher. Hier, ç'a été même Manet. Tendances aussitôt morigénées, révoltes aussitôt réprimées. On se rappelle qu'on est soumis à une discipline, qu'on a sa vie réglée par des sons de cloche, qu'on fait l'exercice au tambour, que la récompense obtenue et le loisir souhaité se sont changés en ennuis de tutelle et en fatigues de travaux forcés.

Au cours de cet encellulement moral,

chaque coup de crayon est prévu, chaque touche de pinceau est cataloguée. Il y des préceptes dont nul ne peut s'écarter et qui doivent servir à résoudre les représentations de toutes les attitudes du corps, de toutes les expressions de physionomies. A l'artiste qui devrait être perpétuellement en contact avec les choses extérieures, on donne pour principales occupations la méditation sur le style et ses attributs, et la contemplation des œuvres des maîtres. Tout a été fait, il ne s'agit que de refaire, disent les professeurs fonctionnaires, l'observation directe produit un art inférieur, fixer les choses sur la toile sans les avoir comparées à un idéal supérieur est une besogne de photographe... Le lauréat accepte sans discussion les conseils de ses maîtres, il s'habitue à la paresse de l'esprit, il en arrive à ne plus voir les choses qui l'entourent sous leurs formes réelles, il les amalgame avec les œuvres des maîtres italiens qui hantent ses yeux et sa mémoire, et il va toujours ainsi, s'éloignant de plus en plus de la réalité, épris de traditions qui ont été autrefois des vérités

vivantes et qui ne peuvent plus engendrer que le mensonge.

Il ne faut pas oublier qu'on est là pour continuer l'école nationale en étudiant une école étrangère morte, qu'on représente à la fois le respect du passé et la réglementation du progrès. L'œuvre est suffisamment étendue pour remplir une existence, il n'y a pas un instant à perdre. Vite, qu'on installe les chevalets et les escabeaux en face du Beau éternel, et qu'on copie — qu'on copie aujourd'hui, demain, toujours, sans cesse. Il y a à copier partout, dans ce pays où la nature et l'humanité sont bien près d'être vaincues par le musée, il y a à copier dans les églises, dans les palais, dans les galeries, dans les jardins. Partout des statues, des toiles, des dessins, des troncs, des torses, des pieds, des mains, des camées, des médailles, de la fresque, du marbre, du vert-de-gris, des glaives qui ne coupent plus, des casques de carnaval, des cuirasses rétamées, tout ce qui est couvert de la poussière de l'Histoire, tout ce qui a subi la réparation de la brocante, — tout le toc et tout

le décrochez-moi-ça des marchandes à la toilette de la Ville éternelle!

C'est après les années réglementées passées dans cette galère, que les élèves de là-bas reviennent ici jouer les professeurs. Les mains refroidies à palper les mucles de marbre, les yeux éteints à cligner devant les murs écaillés que peignirent autrefois Michel-Ange et le Vinci, les yeux ne voyant plus que de l'André del Sarto, ils arrivent ici prendre leur part des fauteuils, des décorations et des commandes. — Et à leur tour, férocement, sans pitié, ils appliquent la loi académique, montent la garde dans les couloirs où s'ouvrent les loges, déportent les jeunes gens, les bouclent dans le pénitencier italien, dans le bagne où l'on fabrique les copies.

Ce qui precède peut être appuye d'exemples. Parmi tous, en voici quatre : Paul Baudry, qui fut une victime, — Alexandre

Cabanel, qui fut un dirigeant de l'entreprise, — Bastien-Lepage, qui fut un habile, — Gustave Moreau, un evadé qui a demandé à rentrer.

§ I. — PAUL BAUDRY

Paul Baudry a connu tous les honneurs de la carrière académique, tous les succès dispensés par la direction officielle des Beaux-Arts. Depuis ses débuts jusqu'à sa mort, il a gravi progressivement, correctement, sans un faux-pas, tous les échelons de l'échelle administrative. Pension de la ville natale, admission à l'École, obtention du prix de Rome, séjour de sept ans à la villa Médicis, envois favorablement accueillis, succès au Salon, médailles, rappels de médailles, tous les grades de la Légion d'honneur, entrée à l'Institut, commandes de l'État, caresses de la critique bien élevée, des modèles historiques sous les yeux, des palais nationaux à décorer, — Paul Baudry a eu tout cela,

tout ce qui constitue l'habituel idéal du peintre au XIXe siècle. On dit pourtant qu'un ennui pesa sur les dernières années de cette existence occupée, qu'un doute s'implanta dans cet esprit généralement tenu pour satisfait. Ce serait la preuve que l'homme fut supérieur à sa fortune et à ses grades, qu'une délicatesse cachée en lui souffrit des vulgarités de la réussite, qu'une clairvoyance de jugement se fit jour à travers les habitudes intellectuelles et la routine du talent.

Paul Baudry, en effet, habita un atelier discret, et ne se livra qu'avec réserve aux investigations des reporters. Il semble avoir eu en partage le caractère d'un silencieux, la contraction d'un délicat, — et l'effort inutile vers l'original.

La pauvreté de son enfance, la rigueur de ses débuts, ne lui servirent de rien pour l'acquisition de l'inexplicable, du mystérieux don. Peut-être même fut-il desservi par ces inévitables conditions premières. Il sort de Vendée, à grand'peine, fait une courte sta-

tion dans la vie, et entre en serre chaude. C'est dans la même serre chaude qu'il est mort : jamais plus il ne put en sortir. Il crut aux récompenses, aux distinctions, — à l'École. Il fut comblé de ces prix, de ces honneurs recherchés. Il fut adopté à jamais par cette École imprudemment souhaitée. Il entra là ignorant, mais enfiévré par l'aspiration artistique. Il y devint une façon de lettré, un presque érudit, mais en même temps il se trouva impuissant à dire autre chose que ce qui avait été dit, à peindre autre chose que ce qui avait été peint avant lui.

Quand une fois on a été enfermé en loge dans la prison artistique du quai Malaquais, il est bien rare qu'on puisse sortir de ce cachot symbolique. Il y a trop de barreaux à desceller, trop de murailles à franchir. On s'y arrache les ongles, on s'y casse les reins, on s'y brise le crâne. Il y faut une souplesse et une force rares. Non, on est entré, on reste. On se fait à cette vie, on accepte ces travaux forcés, cette perpétuelle ouverture de noix creuses. On finit

même par se trouver bien, le geôlier apportant à heures fixes des vivres et des décorations. Alors, toute la vie, on reste dans cette loge bienfaisante. Où qu'on se trouve, on se sent environné de ses quatre murs, respirant dans son atmosphère, maniant les objets familiers. Les yeux ne verront plus autre chose, le cerveau s'est imbibé pour toujours. Passer les frontières, aller dans les pays à chefs-d'œuvre, ne sert à rien. Même, le mal s'aggrave. C'est la loge qu'on a laissée à Paris, c'est la loge qu'on retrouve en Italie. Ou plutôt, on ne l'a pas quittée, elle a été mise sur les rails comme un wagon cellulaire. On peut revenir ensuite, connaître le succès, connaître la faveur persistante, connaître l'ivresse des commandes, être célébré avec chaleur par de sûrs amis des premiers jours. Rien ne change. Seul, le médiocre d'esprit et de talent s'endort dans le sommeil des béatitudes et dans la digestion des triomphes. Celui à qui l'intelligence est venue, chez qui le sens critique s'est éveillé, commence à frapper à coups de poings la muraille qui l'enserre, à se meurtrir les

doigts contre les serrures énormes et les verrous triplés. Il peut appeler et se désespérer dans sa solitude morale. Les efforts seront vains. Il est trop tard. Il a même toujours été trop tard. L'œil, la main, l'intelligence, sont façonnés pour la vie.

C'est le cas très douloureux des sincères qui gémissent sur leur enrégimentement. C'est le cas de Paul Baudry. Parti pour être un fin dessinateur et un coloriste délicat de la chair, il ne put jamais dépasser les promesses consignées dans les portraits distingués de ses débuts, dans le Guizot, dans le Beulé. Sa toile de concours pour le prix de Rome, *Zénobie trouvee sur les bords de l'Araxe*, reste comme l'emblème de sa destinée. Il dut passer sa vie à côtoyer le triste fleuve, et son sort fut autant à plaindre que celui de la princesse lamentable. Les sept ans de Rome auxquels il fut condamné par un impitoyable jury, l'achevèrent. Il y prit le mal inguérissable, la mal'aria passée à l'état d'indiscutable document dans l'œuvre de M. Hébert. Depuis, il fut impossible au peintre d'échapper aux leçons et aux in-

fluences. Il ne vit pas que le plus haut et le meilleur enseignement donné par les maîtres est qu'il faut regarder la vie, que rien ne doit s'interposer entre l'artiste et l'agitation humaine. Baudry se mit en dehors de son temps, remonta les siècles, et ne cessa d'errer entre Rome et Venise, entre Parme et Florence. Le jour où il fut chargé de la décoration de l'Opéra, il partit pour l'Italie, se prouvant incapable de trouver son inspiration en France et dans Paris, chez le peuple, dans la ville et dans l'art qu'il était chargé de raconter. Ne s'aperçut-il donc jamais que c'est ici seulement, et non par delà les Alpes, qu'il a trouvé les choses rares et supérieures de son œuvre : les visages de quelques-unes de ses Muses et de sa fine Comédie.

Le reste est de là-bas. Le reste est de partout et de tout le monde. Les paysages sont des Primitifs, les architectures sont de Véronèse. Les personnages sont faits avec les lignes, les attitudes, les expressions de tous ceux du XVIe siècle. Tous les musées, tous

les palais, toutes les églises sont mis à contribution. Le peintre a pris une quantité effroyable de notes. Il a passé des années à copier des toiles Il a reproduit, dans leur grandeur, les Michel-Ange de la Sixtine. Il a été le fournisseur abondant du Musée des copies jadis institué. Qu'on ne s'étonne donc pas des ressemblances fatales et des réminiscences forcées. Quand on regarde une toile ou une fresque de Baudry, on songe à autre chose, à du connu, à du déjà vu. Les enfants font penser à ceux du Corrège, l'écorcheur du Marsyas au *Rémouleur*, l'ange de sainte Cécile à l'ange du *Tobie* de Rembrandt, Bellone à la *Marseillaise* de Rude, le guerrier qui monte à l'assaut au *Gladiateur*, la posture de la Comédie à l'*Apollon* de Delacroix, les postures des Muses aux *Sybilles*, l'Homère à l'*Homère* d'Ingres. Toujours le peintre est sous la sujétion de l'Antiquité, ou de la Renaissance, — ou quelquefois, d'un moderne. Il dresse sa toile, il prend sa palette et ses brosses, et il ne peut empêcher sa pensée d'aller à Orphée, à Melpomène, à Uranie, à Erato, à Léda, à

Vénus, à Pégase, au Parnasse. Il a beau essayer des assemblages de couleurs, des conbinaisons de lignes, il a beau oser ses dernières peintures décoratives pour Chantilly, il a beau être avisé, nuancé, chercheur, c'est toujours Raphaël, Véronèse, Tiepolo, c'est toujours le livre, le tableau, la statue, la ruine, la mythologie, l'archéologie. — Un tableau d'histoire moderne est essayé : — c'est la *Charlotte Corday* qui semble une illustration de Ponsard.

Les défenseurs de cet art de tradition disent que, malgré tout, Baudry sut rester lui-même. Hélas! oui, c'est vrai, il fut sincère et consciencieux dans l'étude, fut lui-même dans la fidélité respectueuse et dans la savante imitation.

§ II. — ALEXANDRE CABANEL

Tout bien réfléchi, il n'y a aucune difficulté à reconnaître le bien fondé des observations amicales présentées par les parti-

sans du professeur Alexandre Cabanel, au moment de sa mort :

Donc, M. Cabanel mérita l'Institut, — il connut les succès et les commandes du peintre de portraits à la mode, — il fut un professeur convaincu de ce qui doit s'apprendre à l'École, — il montra une grande bienveillance à ceux qui acceptaient son enseignement, il les suivit dans la vie, leur procura des places sur la cimaise, des décorations, des commandes. Enfin, on peut encore admettre, avec Mgr. de Cabrières, évêque de Montpellier, prononçant l'oraison funèbre, que M. Cabanel fut un chrétien convaincu.

C'est ainsi que l'on peut se mettre facilement d'accord sur les faits principaux d'une biographie.

§ III. — JULES BASTIEN-LEPAGE

L'artiste qui mourait, en pleine jeunesse, le 10 décembre 1884, a laissé après lui une

impression indécise. Ceux qui avaient suivi ses étapes, observé ses progrès, ses reculs, se sont certainement demandé la vraie signification de son œuvre inégale. Fallait-il voir dans ces toiles discutées une rénovation de la peinture de la vie des champs et de la peinture de portraits, ou bien l'application à des scènes quotidiennes de procédés honorés dans les musées ? L'artiste était-il un original factice, un habile aux transactions, mêlant à doses bien combinées l'idéal des maîtres disparus à de la réalité peu observée, ou bien était-il un sincère souffrant de tous les essais et de toutes les hésitations ? Quoique le brusque arrêt de la vie de Bastien-Lepage laisse subsister un doute insoluble, peut-être un classement raisonné des peintures et des études qu'il a laissées est-il possible.

Le peintre mort pourrait bénéficier en partie de ce doute qui est au fond de la pensée de ses admirateurs et de ses détracteurs. Par la seule raison qu'un partage peut être fait, que l'opinion se divise devant la même toile en critiques et en louanges

presque égales, il faut croire à un apport de vérité et d'erreur, à un mélange inconscient de rouerie et de sensibilité natives. Pour les uns, Bastien-Lepage était un passionné et un mystique, pour les autres, un méfiant et un rusé. Il est donc permis de croire que l'homme et l'artiste ont hésité jusqu'au dernier moment, entre des sollicitations contradictoires. Fourcaud, dans la préface du catalogue de l'exposition posthume, a cité un exposé d'opinions fait par Bastien-Lepage en conversant et qui doit être retenu : « — Que voulez-vous faire ? lui demandait-on. Et il répondait : Il n'y a de bon que la vérité. Il faut peindre ce que l'on connaît et ce qu'on aime. Je suis d'un village de Lorraine : je peindrai, d'abord, les paysans et les paysages de mon pays comme ils sont. Je ferai aussi une Jeanne d'Arc — une Jeanne d'Arc vraie, qui sera de notre coin de terre et non de mon atelier. Plus tard, quand j'aurai suffisamment observé les Parisiens, je m'essaierai dans les scènes de Paris, mais bien plus tard. Mes camarades ont de l'estime pour

mes portraits : j'en suis fier, car je pense qu'on doit tout traiter en portrait, même un arbre, même une nature morte. On ne trouve jamais deux objets parfaitement semblables, le talent consiste à démêler et à rendre ce qui est particulier à chacun. C'est toute ma théorie. » Et de fait, il faut constater que l'artiste n'a pas absorbé toutes les facilités du parisianisme et que les portraits qu'il accepta de peindre ne furent pas des prétextes à étalages de toilettes et de draperies à la mode. Si ces portraits furent minuscules, ses toiles furent de grandes dimensions, difficiles à placer : il mourut au milieu d'elles. Et que disent-elles, ces toiles ? Toutes répètent la même chose, toutes disent l'histoire du village lorrain, toutes sont des portraits de ses habitants. Le peintre n'est pas sorti du hameau où il est né, il ne s'est intéressé qu'aux habituels visages rencontrés dans la même rue, autour des mêmes maisons, dans les mêmes champs : comme fond à ses tableaux il a donné les plaines et les coteaux sur lesquels son regard a toujours erré, les ciels qui toujours donnaient au

paysage des tristesses et des gaietés peu renouvelées. Il a vu la paysanne des *Foins* rêver pendant la sieste, ses yeux calmes de bête pensive perdus dans une machinale vision, il a vu la ramasseuse de pommes de terre de la *Saison d'octobre*, attentive à sa fonction et toute rose du froid naissant. S'il n'a pas bien vu l'amoureux rustaud, innocent et embarrassé comme un Daphnis, de l'*Amour au village*, il a vu la fillette aux courtes tresses, effarouchée et immobile, le dos tourné aux paroles qui la surprennent, il a vu le *Mendiant*, de gestes lents et d'œil mauvais, il a vu la brusque surprise du village réveillé par l'incendie, et le feu tranquille de la forge. Et l'idéal qu'il s'était inventé, la Jeanne d'Arc lorraine qu'il entrevoyait à travers ses impressions d'adolescent et les pages de Michelet, il l'a placée dans un potager de son pays, sous l'arbre en fleurs qui parfumait son jardin.

Le malheur est qu'il ne sut pas se contenter du spectacle des choses et des sensations qu'il en recevait. Une préoccupation d'effets, une recherche de manière viennent

se mêler à cet art né aux champs, des subtilités volontaires naissent chez l'artiste, des trompe-l'œil scéniques s'ajoutent aux choses observées. Le naïf se complique d'un subtil, le peintre qui a passé par l'École des Beaux-Arts et qui s'est fixé à Paris affiche une paysannerie qui menace d'être à la nature ce que les Vénus et les Vierges de M. Bouguereau sont aux religions. Une violente transposition de l'art des primitifs dans la réalité d'aujourd'hui est le signe le plus évident de ce dédoublement de personnalité. Bientôt les fleurettes et les brins d'herbe nettement découpés, vernis et ciselés, prennent autant de place que les physionomies. Les verdures encadrant les personnages font songer à ces constructions de feuillages mises autour des vierges et des saints des missels. Les fonds avancent sur les premiers plans, supprimant toute atmosphère et toute perspective, et les figures en paraissent reculées : entre elles et les terrains et les ciels, impossible de constater l'espace le plus exigu. Ces minces figures adhèrent aux choses, semblent souvent

peintes sur les champs dressés comme des murs, l'art délicieux des adoucissements de lointains et des fuites d'horizons échappe décidément au peintre. Tout prend une égale importance, la brique du mur, le géranium sur la fenêtre, la branche de bois mort, la fleur dans l'herbe, le brin d'herbe aussi, tout est compté, classé, achevé. Les objets distants sont décrits avec autant de soin que ceux des premiers plans, une branchette s'aperçoit à l'horizon, l'étagement des traits et des tons est hostile à la perspective, aux jeux de la lumière, à la densité de l'air. Les traces de ce travail ajouté à l'observation, cette mise à l'effet de tous les détails d'un paysage, ne sont-ils pas visibles dans les *Foins*, dans la *Jeanne d'Arc*, qui abonde en renseignements sur la ruse du peintre, toile puérile et adroite où les feuilles des arbres et les légumes du potager sont délimités, travaillés, finis, à l'égal du visage hypnotisé de la fille de Domremy. Et tout cela n'a-t-il pas été s'accentuant dans les dernières toiles : le *Bûcheron*, l'*Amour au village?* Il semble qu'on assiste

sans cesse à une discussion discrète entre l'idéal rustique et la mode décrétée dans les quartiers habités par les peintres. Damvillers et le quartier Monceau cherchent un rapprochement. La nature toute seule, vue longtemps, pénétrée longuement, ne suffit pas. Un arrangement apparaît, comme si le rideau d'un théâtre venait de se lever sur une scène laborieusement composée.

Pour le peintre de portraits, un phénomène analogue se produisit. Une confusion entre les fonds, les accessoires, les étoffes et les visages, s'établit, un souci de la manière dont Holbein ou Clouet montraient un profil ou éclairaient un visage, s'affirme. Peut-être Bastien-Lepage fût-il devenu le fournisseur ordinaire de ceux qui aiment les recherches archéologiques ? Heureusement pour lui, il a laissé le double portrait de ses parents, où il est possible de démêler, à travers la pâle imitation de la peinture du plein air, un désir du vrai, une émotion devant des visages vieillis.

§ IV. — GUSTAVE MOREAU

Lorsque Gustave Moreau fut nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts, un certain étonnement se fit jour. M. Jules Lefebvre, qui était également candidat, semblait bien plutôt désigné pour prendre place parmi la soi-disant classe dirigeante d'artistes qui siège à l'Institut.

Les sujets que se complaît à représenter Gustave Moreau sont bien choisis dans les mythologies qui passent pour fournir les inspirations supérieures. L'artiste a les yeux fermés au spectacle du monde moderne, cela est vrai, mais il a reconstitué les scènes symboliques de l'histoire des religions sans se livrer à l'imitation effrénée et inintelligente de l'art de l'antiquité qui est la faculté maîtresse de la plupart des peintres et des sculpteurs désormais ses collègues. Il ne s'est pas étroitement appliqué à transporter sur ses toiles des

statues, des médailles, des peintures de vases, des décorations architecturales.

Il porte en lui une compréhension de poète, et non une application de manœuvre. Ce n'est pas par la servile fidélité, en recommençant ce qui a été fait par les peuples artistes de l'antiquité et péniblement refait par les professeurs à la suite, que Gustave Moreau a affirmé son goût du passé et du mystère. C'est par l'aigu de l'expression, c'est par la finesse subtile du modelé et par le dramatique de la couleur. A force de réflexion et de pénétration, avec une opiniâtreté maladive employée à raffiner les procédés jusqu'à la préciosité, par une spéciale alchimie de palette qui s'épuise à fournir la double sensation d'une réalité passée et d'un rêve toujours présent, le peintre a transposé sur quelques toiles, et surtout en d'exquises et souveraines aquarelles, ses visions intérieures de lettré érudit et d'artiste contemplatif.

Il a conçu et exécuté quelques froides compositions. Mais il a mis en présence certains emblématiques personnages dont

les faces fatiguées et cruelles, jeunes et inconscientes, ou vieilles et ravinées par les soucieuses pensées, sont bien parmi les plus parlantes et les plus éloquentes. Rappelez-vous les dialogues étranges qui s'élaborent entre Œdipe et le Sphinx, entre le Jeune homme et la Mort, entre Salomé et la tête coupée du Précurseur, entre David et Saül. Aussitôt surgissent dans le champ du souvenir des allures de dissimulation, de désespérance, de féroce luxure, de sombre effroi, d'irrémédiable accablement. Aussitôt réapparaissent très distincts et très lointains à la fois des visages de secret, de lassitude et de douleur. Tous ces vivants aux expressions mortuaires, aux raideurs hiératiques, sont silencieux dans des salles somptueuses, d'une richesse sourde, d'une claustration inquiétante, ou dans de durs paysages aux étranges végétations semblables à des fusions enflammées de métaux et à des scintillements de pierres rares. Ils sont muets, et pourtant ils s'expriment, ils conversent, ils parlent, par le trait et par la couleur, le langage multiple et complexe des idées.

Par ces œuvres curieuses, se manifeste un art particulier où s'amalgament subtilement la frêle élégance du dessin, la fluidité fréquente des formes, le paroxysme et la décomposition des couleurs, le dédaigneux navrement des physionomies, toutes qualités personnelles et par conséquent excessives qui devaient faire tenir en méfiance l'artiste par les corrigeurs de devoirs et les émondeurs de tempéraments. Même s'il fallait chercher les filiations, reconnaître les apparences, les trouvailles ne seraient pas faites pour agréer à l'Académie des Beaux-Arts. Le dessin de Gustave Moreau est évidemment parent du dessin des terribles Italiens du quinzième siècle, quoiqu'il n'en ait pas la forte sécheresse : il est plus mou, plus tremblé, plus dilué dans l'ambiance, et c'est dans les proportions et dans les fines constructions qu'il faut chercher des ressemblances. De même le coloriste a beaucoup appris son métier chez Delacroix. L'artiste est pourtant lui-même. Son idéal n'est pas celui de Delacroix, pour s'en tenir à ce seul nom de l'un des maîtres qui l'ont

engendré. Il n'a pas le génie de mouvement et de clameur du grand coloriste. Au contraire, dans les œuvres où il a si fortement marqué le fatalisme oriental et l'attente de la terreur, il donne surtout une sensation d'arrêt de la vie, d'immobilité et de silence.

Gustave Moreau n'en a pas moins été choisi par les académiciens des Beaux-Arts comme tout à fait digne d'entrer dans la maison. On dit bien qu'il n'y a été pour rien, mais en tous cas, il a accepté sa nomination, comme si les temps n'étaient pas changés depuis l'époque où Delacroix, Hugo et Balzac considéraient l'entrée à l'Institut comme une victoire. Aujourd'hui, beaucoup, fort heureusement, estiment que cette incorporation d'un indépendant équivaut à une soumission, à une défaite. Les jours sont passés où Huysmans écrivait au cours de son beau compte rendu du Salon de 1880 : « M. Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la

vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges. » Le solitaire a déserté le cloître, le mystique est sorti du long rêve intellectuel qui avait été l'enchantement de sa cellule. Il est parti par les rues, et il est entré tout droit à l'Académie.

II

REMBRANDT

L'essentiel de l'existence d'un grand artiste, c'est la vie profonde signifiée par les œuvres en dehors des événements mal connus et des dates illisibles. L'histoire qui nous importe, c'est l'histoire devinée de l'esprit et du cœur de l'homme. Les documents biographiques sont ensuite ce qu'ils peuvent, ils deviennent les pièces justificatives des peintures et des gravures, et lorsqu'ils manquent, les peintures et les gravures parlent toutes seules, deviennent les pages de mémoires, les échos de paroles évanouies, les chuchotements des suprêmes confidences, tout ce que l'artiste, en somme,

a surtout voulu instinctivement transmettre de lui à travers les siècles. Pour Rembrandt, lorsqu'on voit ce qui a été retrouvé sur lui et qu'on relit ce qui a été écrit de lui, il vient presque immédiatement à l'esprit ce découragement que connaissent les fouilleurs de bibliothèques et qui naît de l'impossible et inutile poursuite de la vérité. A part les sept lettres autographes à peu près insignifiantes, à part quelques actes légaux, à part l'inventaire qui fut fait de ses biens lors de la proclamation de son insolvabilité, c'est le tâtonnement dans la nuit, c'est le trébuchement dans le doute. Las d'ergoter sans cesse, on a fini par se mettre d'accord sur son nom et sur son lieu de naissance, quoique quelques-uns continuent à imprimer que son prénom était Paul, alors que ce prénom était Rembrandt, et qu'il était né dans la banlieue de Leyde, alors qu'on a cru constater cette naissance dans la ville même, en deçà des remparts. Pour le reste, c'est le chaos. Son père était-il meunier ou possédait-il seulement un moulin ? Eut-il oui ou non pour maîtres van

Swanenburg, Lastman, Pinas, Schooten Cherchez. Quelle était sa première femme dont on écrit le nom de dix manières, Saskia Uylenburg, si l'on veut s'en tenir à l'une de ces orthographes ? Etait-elle bourgeoise ou paysanne, en situation médiocre ou fort riche ? On a fini par opter pour la richesse, en réfléchissant sur les difficultés testamentaires auxquelles s'est trouvé en butte le peintre veuf. Eut-il ensuite deux femmes ou une seule ? Garda-t-il auprès de lui comme une maîtresse sa servante Hendrickie Stoffels ou contracta-t-il avec elle les liens du légitime mariage ? Cherchez encore. Et ce sont là les faits principaux de cette existence, ceux qui devraient être visibles, affirmés, fixés aux dates d'une chronologie exacte. Que sera-ce donc lorsqu'on entreprendra, partant de ces événements mal définis, d'aborder l'âme déjà lointaine et de jour en jour plus fuyante, de Rembrandt, et de dire les complexités de son caractère, les origines de ses idées, ses intérieurs soulèvements de passions et le nuancemen journalier de ses sentiments.

Il a vécu jusqu'à l'âge de vingt-deux ans au moulin de Leyde, et de toute cette adolescence et de ce commencement de jeunesse, il ne reste que quelques dates sur les eaux-fortes premières. Il a épousé en 1634 la frêle Saskia, l'anémique Frisonne qu'il devait huit ans après conduire au tombeau, et il ne nous reste pas une confidence des jours de fiançailles, des projets de vie, de la croyance à un avenir d'amour établi, de prospérité familiale. Il a eu pour clients et pour amis les gens respectés d'Amsterdam, les hauts bourgeois, les fins collectionneurs, le ministre prédicant Jan Cornelisz, le courtier d'art Pieterzôon Goômer, le poète secrétaire du stathouder Constantin Huygens, le ministre mennonite Renier Anslo, le médecin Tulp, professeur d'anatomie, et son gendre, Jan Six, l'amateur d'estampes Abraham France, l'orfèvre Janus Lutma, le théologien Manasseh ben Israël, le receveur des États Uijtenboogaerd, le bourgmestre Corneille Witzen. Et rien n'est resté des conversations familières et des échanges de remarques esthétiques. Il a vécu dans

l'intimité charnelle et dans les habitudes d'esprit et de ménage de la fille qu'il prit à son service et qui éleva le seul de ses fils survivants, et il sera à jamais impossible de savoir si l'homme de génie vieilli et réfugié dans une solitude de travail, fut assisté en ses mûres années par une créature compatissante ou disputé par une commère acariâtre. Ce qu'on sait, c'est qu'il dut enterrer tout son monde, tous ceux qui avaient vécu près de son cœur et dans le rayonnement de son intelligence, que peut-être ils ne virent pas. Après son père Harmen Gerritsz, dit van Ryn, et sa mère, Cornélie Van Zuitbroeck, la chère vieille au visage d'une douceur vigilante qu'il a éternisée de sa brosse de peintre et de sa pointe de graveur, il voit mourir trois de ses enfants en bas âge, et sa femme Saskia, et puis, plus tard, Titus son fils et la femme de Titus, et Hendrickie aussi s'en va avant lui. Il reste seul, fatigué, silencieux, dans son réduit désert, et il meurt, ne laissant que ses vêtements, le lit où il expire, et ses outils de peintre.

On sait encore autre chose, pourtant. On sait son œuvre.

Les biographes ont pu travailler, les raconteurs d'anecdotes ont pu survenir, supposer des péripéties, inventer des traits, s'ingénier à représenter un Rembrandt avare, discuteur de prix, se nourrissant sordidement. Tout cela n'a évidemment été dit que parce que l'on n'avait pas grand chose à dire. S'il a aimé l'or, c'est, je pense, à la façon de Balzac. « Madame de Balzac aimait l'argent et Balzac aimait l'or », dit un jour Barbey d'Aurevilly. Les documents certains, ce sont les trois cent cinquante eaux-fortes dont les collections sont gardées aux bibliothèques, dans les cabinets d'estampes, ce sont les quatre cents toiles qui éclairent de leurs lueurs vives les galeries des musées de l'Europe.

Dans l'inventaire qui a été retrouvé, et qui énumère les collections de toiles, de statues, de dessins, de gravures, des maîtres de l'Italie et des Flandres, qui renseigne sur l'ameublement du logis et sur les goûts

de l'entasseur de curiosités, porcelaines de la Chine et des Indes, armes japonaises, verres de Venise, bois sculptés, costumes, flacons ouvragés, oiseaux empaillés, coraux, plantes marines, minéraux, au milieu de tout ce fouillis de formes et de colorations, apparaissent la table et la presse en bois de chêne, les quatre abat-jour et le chaudron de cuivre, qui constituent l'indispensable mobilier du graveur à l'eau-forte. Depuis les années passées au moulin de Leyde jusqu'au jour de ruine et de vieillesse où il semble que Rembrandt ait dû renoncer à ce qui avait été la passionnante occupation de sa vie, on peut croire qu'il n'a guère passé de jour sans entrer dans ce mystérieux cabinet de sorcellerie où il incisait le cuivre, où il surveillait le bain d'eau-forte, où il imprimait lui-même ses épreuves. C'est là où il a dressé le répertoire de ses observations et de ses sensations, où il a inscrit par de fins linéaments tracés dans la lumière, par des épaisissements d'ombres de ce noir profond, transparent, délicieux, où il est maître inimitable, son contact de

la journée, sa biblique lecture du soir, l'invention qui avait surgi en sa cervelle pendant une promenade, l'être rencontré, le paysage entrevu.

Il scrute et interprète l'Ancien et le Nouveau Testament, il évoque les patriarches aux barbes neigeuses, la maternité de la Vierge, l'enfance, la vie et la mort du Christ, il illumine de rayons inoubliables le drame de la Passion, il fait saigner une chétive et triste humanité dans une lumière d'une étrangeté nouvelle, il assemble les expressions individuelles autour de la haute tragédie, il fait grouiller et hurler les foules sordides désireuses de la contemplation des supplices. Il quitte Jérusalem pour Amsterdam, et il devient l'historien extraordinaire du peuple des gueux. Assis, éreintés de misère, debout et marchant dans l'effort pénible de leurs jambes rhumatismales, discourant de leurs piètres intérêts, de leurs invraisemblables bonnes fortunes, avec leurs lamentables femelles, mendiants, estropiés, lépreux, marchands de mort-aux-rats, il les a fixés pour toujours, dans leurs

maladies, leurs instincts et leurs vagabondages, par quelques traits égratignant le cuivre.

Il les quitte et il les reprend, il va aux personnages considérés qui sont ses amis, aux personnages illustres qui occupent les premières places en Hollande. Il s'éprend de la chair, il modèle de son fin burin devenu caressant des corps de femmes qui entrent au bain ou qui en sortent, des amoureuses et des courtisanes qui se livrent à l'homme dans leur lit professionnel ou dans l'air libre des champs. La campagne, il la parcourt en tous les sens, il sort de la ville pour aller faire le portrait d'un arbre, il erre autour des chaumières, au long des canaux, il observe une grange, un chariot, un animal, il pénètre les lointains horizons, les brumes humides, les pâles atmosphères, il rend visible la tombée de la lumière épandue sous le ciel à travers les nuées. Lorsqu'il revient à son logis de la ville, et qu'après les amateurs dont il se plaît à éterniser le nom, il a donné une vie anonyme à des amis obscurs, à des voisins, à de cu-

rieuses silhouettes rencontrées, il lui reste encore les siens et lui-même comme perpétuels sujets d'études. La famille de l'artiste est une famille de modèles, toujours prête, toujours sous la main. Il pare sa femme de colliers et de brillants, il l'enveloppe de voiles, il la drape de velours et de soie, il en fait l'actrice principale de ce drame de la vie où se complaît sa cervelle.

Et quand la complaisance de Saskia est empêchée par les fréquentes maternités et par les soins réguliers de la maison, le graveur se prend lui-même pour modèle, se couvre aussi de somptueuses étoffes et de bijoux éclatants, grimace devant son miroir, et nous transmet les changeantes physionomies voulues par sa volonté d'artiste. Il élargit, allonge son visage, modifie sa bouche, agrandit ou rétrécit son regard, hérisse ses cheveux, rit, joue l'épouvante. Il est pour lui-même un comédien toujours disposé à l'action, un permanent sujet d'études, et si nous ne savons pas grand chose de ses manières d'être et de son intimité de pensée, nous voilà renseignés sur son âpreté au tra-

vail et sur les inventions de vie factice où il exaspérait son art. Ses pensées, il les a peut-être exprimées surtout en ces allégories où il met aux prises la Jeunesse et la Mort, où il édifie le Tombeau allégorique, où il combat l'ironie de la Fortune contraire, encore qu'il soit un peu, dans ces estampes, philosophe à la suite de Durer et d'Holbein. Il est surtout Rembrandt dans l'évocation de lumière qu'il fait surgir devant les yeux attentifs du docteur Faustus.

Cette lumière, il l'a sans cesse cherchée, poursuivie dans ses eaux-fortes, dans ses tableaux. Quand il l'a atteinte et possédée, il a montré tantôt des plénitudes de satisfactions, tantôt des ivresses inquiètes. C'est là, en quelques mots, tout le certain de la biographie intellectuelle de Rembrandt. C'est toujours un jeu hors de propos que d'établir des comparaisons entre les maîtres plastiques et les écrivains qui ont mêlé la philosophie des idées générales à la représentation de la vie. Les parallèles impossibles ne seront donc pas essayés. La pein-

ture n'a pas à tenter, après la terrible besogne de donner le comment des choses, cette affreuse tentative, toujours repoussée, d'en dire le pourquoi. Spinoza, le voisin de Hollande de Rembrandt, déduit logiquement l'ordre inéluctable du monde des phénomènes qu'il aperçoit au dehors et en lui-même, et son intuition va plus loin que son observation, descend jusqu'aux extraordinaires profondeurs du chapitre sur les Passions. Le peintre se met en face des apparences, et la nécessité de créer l'œuvre d'art lui donne le droit de faire son choix, d'admettre et de rejeter, de subordonner le spectacle des choses au rêve intérieur éclos en lui. Rembrandt n'a pas failli à cette besogne, et l'on peut dire de lui qu'il a été en même temps le peintre qui a le mieux observé, qui a catalogué les observations les plus nombreuses, et qui s'est ajouté sans cesse à son œuvre par une opération perpétuellement renouvelée.

Ce Rembrandt-là, il est au Louvre comme il est partout où l'on a rassemblé quelques toiles de lui. Il est présent avec

l'équivalent des fulgurances allumées dans la *Ronde de nuit*, de la clarté sereine des *Syndics*. Ses philosophes en méditation sont perdus dans des spirales d'obscurités, dans de souterraines profondeurs de réflexions. Ils ont cessé de lire, et bientôt vont cesser de penser. La lumière, pourtant, descend jusqu'à eux, les trouve, les enveloppe, console leur puéril savoir, leur ignorance vaincue. La révélation du jour se fait de nouveau à Tobie guéri de la cécité, en même temps que l'ange de lumière remonte triomphalement dans l'éther d'un coup de jarret victorieux. Le seul rayon de soleil d'un jour de brume joue en feu follet, en flamme subtile et douce, dans les ombres du Ménage du menuisier. Le soleil disparu laisse une réverbération dans le ciel, et les reflets de l'astre qu'on ne voit pas éclairent en lueurs de caresse le Samaritain qui fait conduire le blessé à l'hôtellerie. Le visage du Christ, assis entre les pèlerins d'Emmaüs, rayonne et éclaire, mais c'est un rayonnement funèbre. Sous la clarté, la physionomie est livide et terreuse, elle a

gardé le souvenir du tombeau et la couleur de la mort. Et voici, dans ces quatre portraits, datés de 1633 à 1660, l'homme qui portait en lui cette conception de l'éclairage des choses. D'abord, Rembrandt jeune homme, les cheveux en crinière, l'œil aigu, la bouche gourmande, ici, ardent et volontaire, fixant la vie comme pour la pénétrer tout entière, là, élégant, calme, rasséréné. C'est l'année de son mariage. Et le voici encore, trois ans après, dans tout l'éclat de sa gloire certaine, cachée au logis de Breestaet et qui s'affirme pour les initiés, acheteurs et élèves, qu'il admet dans sa maison assombrie de tentures, éclairée de miroirs. En 1660, il a cinquante-deux ans, il habite quelque chambre de pauvre dans le Roosgratch, il semble avoir plus que son âge, il n'est plus le seigneur aux chaînes d'or, aux boucles d'oreilles, aux pourpoints de velours. Délabré, négligé, l'œil fixe et triste, de profonds sillons au visage, abîmé dans une douleur morne, il va peindre pourtant, il tient en mains sa palette et sa brosse. Un tardif rayon de lumière vient le

visiter, flotte en auréole de clarté autour du mouchoir blanc qui enserre la tête du vieil homme, jadis heureux et expansif, aujourd'hui renfermé et solitaire.

Pourquoi ne peindrait-il pas! Il va commencer le tableau des *Syndics* et il n'y a pas si longtemps qu'il a pétri dans la lumière de la chair de femmes. La Bethsabée luit comme un astre nouveau de l'art, son corps resplendit dans l'ombre rousse, son demi-sourire énigmatique est fixé pour des siècles. C'est la même femme, Hendrickie, dit-on, qu'il peint aussi en ces riches costumes, sous ces bijoux, ressouvenirs de Saskia. La voici, au Louvre, non loin du dernier portrait de Rembrandt. Oui, c'est peut-être la servante maîtresse, une populaire fille qui s'est affinée, un visage où restent des traces épaisses d'origine paysanne ou ouvrière, mais qui est armé de prudence et défendu par une ironie cachée. Les yeux aux lueurs errantes sont profonds, réfléchis, prévoyants, le sourire est retenu, et cette Hendrickie possible pourrait devenir aussi inquiétante que son aris-

tocratique voisine la Joconde, sans une certaine grâce de bonté, de maternelle condescendance qui détend le visage au repos dans l'indéchiffrable réflexion. Les perles, les joyaux du poignet, des oreilles, de la gorge, la broderie guillochée d'or du vêtement, la fauve fourrure qui brille, ont des luisances discrètes et apaisées auprès de ce visage et de cette gorge, mélangés d'or et de rose. Eclat et douceur! chimérique alliage enfin réalisé par le prodigieux et obstiné alchimiste qui avait voulu faire éclore sur ses toiles, dans le travail de ses couleurs, une lumière concentrée prise dans l'éparse nature, lumière qui fût en même temps véridique et inventée, où il y eût à la fois l'ardent éclat du soleil et la poésie mélancolique de la nuit.

III

MATINÉE A BALE. — HANS HOLBEIN

Bâle, 2 février 1890.

Le train quitte Paris le soir, arrive à Bâle avant l'aurore. Le froid s'est sensiblement accentué. La campagne, sous un ciel clair, est couverte de neige, et toute cette vague blancheur est d'une couleur indéfinissable. C'est légèrement bleu, clair-de-lunaire et teinté de rose. Mais c'est une indication de nuance parlant à l'esprit plutôt qu'à l'œil, qu'il faudrait trouver pour exprimer cette douce, vaporeuse et fuyante apparence du sol et de l'atmosphère. Si ceux qui lisent ceci peuvent se figurer ce que peut être la

couleur-fantôme, ils se feront l'idée de ce pays de neige et de nuit, qui défile aux vitres du wagon dans un perpétuel mouvement, dans les incessants sursauts du train. La même sensation de grisâtre effacement, de surgissement léger, est produite par les premières maisons de Bâle, dès l'arrivée. C'est bientôt l'aube, l'augmentation subite de jour, le décor se précise, mais il garde son charme de nouveauté, son heureuse dissemblance avec le Paris quitté d'hier, le Paris du faubourg Montmartre et de la gare de l'Est.

C'est un éveil progressif pendant les deux heures de cette promenade matinale. D'abord, nul passant dans les rues, toutes les maisons closes. Puis, des arrivées de laitiers, les voitures chargées de seaux de bois et de mesures de fer-blanc, la sortie de quelques femmes pour la première messe. Aujourd'hui dimanche, presque toutes les boutiques resteront fermées. La ville, aux premières heures, semble abandonnée et morte. Les rues sont bâties en montées et

en descentes, en jolies perspectives irrégulières, les maisons ont de grands toits tombants, çà et là des façades peintes, et partout cette gracieuse ornementation de ville : des enseignes avançantes en fer forgé, découpées, ornées, fleuries, comme une végétation en festons massifs et en dures vrilles. Beaucoup de petites boutiques, des petites portes, des petites fenêtres. A voir ces logis minuscules, ces étroites ouvertures, l'idée vient d'une population lilliputienne pouvant se mouvoir à l'aise dans ces échoppes basses, derrières ces croisées enfantines faites pour éclairer et aérer des appartements de poupées.

Presque toutes les pierres employées aux constructions sont de quelque couleur, il y en a de grisâtres, d'autres ont des tendances trop marquées à des jaunes et à des verts inhospitaliers aux regards. Les yeux ne se font pas tout de suite à ces aspects hésitants qui tiennent le milieu entre la teinte discrète et le franc coloriage. Mais les silhouettes de rues et les façades d'habitations ont un charme suffisant pour le

promeneur d'un jour. Tout est d'une irréprochable netteté, depuis les rangées de boutons de sonnettes jusqu'aux rideaux blancs entrevus aux croisées. Toutes ces croisées sont doubles, dans ce pays glacial, de vent et de neige, et partout, dans l'espace compris entre les doubles carreaux, se montre une incessante culture de fleurs en pots, d'oignons en fioles. Toutes les vitres sont décorées de ces tiges lisses et vertes des tulipes, des jacinthes, des perce-neiges, des jonquilles, des narcisses. Aux premières éclosions, le fleurissement de tous ces intimes jardins doit enjoliver et bigarrer la ville.

Mais il est encore une couleur, une couleur de pierre, qui est surtout affectée aux monuments, qui a été employée pour l'Hôtel-de-Ville et pour la Cathédrale et qui achève de donner à Bâle sa physionomie particulière. Lorsqu'on arrive à l'église par Munsterberg, qu'on découvre le portail où chevauchent symétriquement le saint Georges et le saint Martin, les deux tours sur-

montées de clochetons, c'est un étonnement, et c'est bientôt un ravissement des yeux et de l'esprit. Le monument, tout rouge, de la base au faîte, se dresse devant vous sans que vous puissiez d'abord dire si vous vous trouvez en contact avec une couleur ou avec une lumière. Le Munster semble éclairé par une lueur qui aurait envahi l'atmosphère. Il est rouge, mais d'un rouge de brasier expirant, d'un rouge où il y a le rose et l'ocre du feu, où la poussière des années fait courir des ombres bleues infiniment délicates. Malgré les maisons environnantes, cette idée d'une lueur qui envelopperait le monument persiste comme une obsession. L'église reste couleur de couchant, de nuage cuivré, de soleil qui va disparaître.

Le charme ne diminue pas à la montée dans le clocher à travers les poutres et les chambres de cloches, dans le clocheton oscillant. La même nuance de rouge bleuâtre est sur toutes les pierres, sur les fleurs sculptées, sur les nervures. L'usure et la cassure n'y font rien, puisqu'il ne s'agit pas

d'un superficiel badigeonnage, et que toutes les pierres employées sont pénétrées de ce même sang un peu décoloré, de cette même lumière rose, vieillie, passée, fanée, qui n'est restée sur les choses que comme un reflet des jours écoulés. Le délicieux cloître attenant à la cathédrale, cloître irrégulier, en obliques couloirs, en subites déclivités, est en harmonie avec cette haute apparence du Munster resté debout. Et pour que rien ne manque au singulier et captivant monument, derrière le chevet, c'est une petite place plantée de marronniers, avec une terrasse qui domine le Rhin, dont nous voyions tout à l'heure de là-haut les sinuosités et la courbe. Les maisons, sur les deux rives, sont encore dans la brume nocturne. Le fleuve est large et rapide. Ses eaux vertes et claires sont glacées de rose par la lumière du levant. Il fait entendre un long bruissement, un déferlis de force et de violence, et l'âme des Français accoudés là se croit volontiers envahie par des clameurs de guerre, cependant que la petite place aux marronniers, dans l'atmosphère rose de la

cathédrale, est douce et accueillante, pénétrée de poésie allemande et du charme frais des matinales solitudes.

Le récit de la matinée passée à Bâle ne serait pas complet si la visite au musée était omise. Ce musée serait vide, ne présenterait au visiteur que des séries quelconques, à peine une dizaine d'œuvres historiquement intéressantes, s'il n'était pas habité par un prodigieux artiste, un des plus profonds scrutateurs du visage humain, Hans Holbein le Jeune. Quand on sort des deux salles où sont conservés les dessins et les tableaux du maître allemand, désormais cette ville et cet homme, Bâle et Holbein, sont inséparables dans la mémoire.

Hans Holbein était né à Augsbourg en Bavière et il avait reçu là, de son père, sa première éducation artistique. Mais il vient à Bâle à dix-neuf ans, en compagnie de son frère Ambroise. Immédiatement il est le peintre et l'ami du bourgmestre Jacob Mayer et du juriste Boniface Amerbach. Il peint le portrait de Jacob Mayer et celui d'Anna

Tschekapurlin, femme de Jacob Mayer. Les voici, au musée, l'homme sanguin, replet, de gros traits, une main chargée de bagues et tenant une pièce de monnaie, la femme, décolletée, en robe bordée de velours, en guimpe brodée, la tête enveloppée d'un bonnet qui descend jusqu'aux yeux, bourgeoise qui va mûrir, très attentive et très endimanchée. Et voici encore indiquée, sur nombre de cadres, la provenance du cabinet d'Amerbach. Holbein est resté ainsi environ dix années à Bâle, de 1516 à 1526. Ensuite, deux années en Angleterre, à Chelsea, chez Thomas Morus, et quatre années nouvelles à Bâle pour exécuter les peintures de l'Hôtel-de-Ville, peintures aujourd'hui détruites. Il retourne en Angleterre en 1532 et il y meurt de la peste, dit-on, en 1543. Il avait quarante-six ans, il n'était pas riche et il entretenait deux ménages, l'un à Bâle, l'autre à Londres.

Voilà, sommairement, la biographie du peintre sur lequel de gros volumes ont été écrits. On cherchera peut-être encore long-

temps les dates précises, mais les principaux événements sont connus. Les œuvres sont à Paris, à Windsor, à Dresde, à Bâle : à travers elles, un être original nous apparaît, perspicace de regard, précis d'exécution, d'une intelligence aiguë pour pénétrer le caractère d'un individu, l'harmonie d'un visage, l'essentiel d'un détail.

Le portrait d'Amerbach est absent en ce moment du musée de Bâle. On l'a envoyé à Munich pour des réparations qu'il faut souhaiter circonspectes. Le *Cadavre du Christ* reste d'une peinture intacte et donne immédiatement une impression extraordinaire. C'est un des tableaux les plus cités d'Holbein, et l'un des morceaux les plus célèbres de toute la peinture. Jamais, sans doute, on n'a été plus loin dans la représentation de la mort. Certaines effrayantes peintures espagnoles offrent seules la même rigidité et le même commencement de décomposition. Autour des blessures de la main et du pied, dans la bouche lamentablement ouverte pour le cri suprême de l'agonie, il y a le verdâtre pourrissement et le grouillement pro-

bable de la vermine. Mais Holbein, dans cette affreuse analyse de chairs mortes qui se désagrègent, est resté hautement expressif, ce corps qui va disparaître a gardé le souvenir de la vie et de la souffrance par ce visage douloureux, par ce regard de désolation et de reproche qui erre encore dans l'orbite déformée. C'est le même Christ que dans cette suite des huit beaux dessins de la *Passion*, d'une variété d'attitudes et d'une concentration dramatique inoubliables. Jamais on ne pourra oublier le visage de ce Jésus tourné vers l'homme qui va le frapper du poing, un visage de fatigue, trempé, amolli d'une sueur d'agonie, la mâchoire défaite, la bouche tombée, un visage où il n'y a plus de vivant que des yeux de vaincu, ne pouvant pas exprimer davantage de souffrance, instinctivement implorants du supplice final.

C'est cette mise en place du caractère et du sentiment qui apparaît comme la qualité dominante de l'art d'Holbein. En quelques traits d'une sûreté et d'une rigueur incom-

parables, il exprime la construction d'une tête, le modelé d'une physionomie, et cette sobriété de dessinateur est déjà admirable. Qu'est-ce donc, alors qu'il se montre comme un mystérieux devin faisant tenir la pensée, inscrivant la physiologie d'un tempérament, l'habitude d'un esprit, dans la sinuosité d'une bouche et le particularisme des yeux. Ils sont nombreux au musée de Bâle, dans les peintures et dans les dessins, les portraits où il a fait vivre l'humanité qu'examinaient ses yeux fins. S'il n'a pas été l'époux fidèle d'Élisabeth Schmidt, veuve de Michel Schuman, qu'il avait délaissée pour courir les aventures anglaises, du moins son honnêteté d'artiste ne s'est pas démentie devant elle quand il fit son portrait et celui de ses enfants pendant les années vécues Bâle au retour de Chelsea. Il a dit dans cette éloquente peinture toutes les fatigues de la mère, toute les douleurs de la femme, il n'a esquivé ni la contraction de traits et les yeux pleurants d'Elisabeth, ni, ce qui est beau et cruel, les promesses de douleur déjà inscrites sur le visage de la petite fille.

La première hospitalité reçue en Angleterre, il l'a exquisement payée par ce dessin au trait qui réunit sur cette feuille de papier restreinte la famille de Thomas Morus autour de son chef le lord chancelier, d'exquises femmes frêles auprès des homnes massifs, une stupéfiante collection de regards qui voient et de bouches qui scellent des pensées. Les femmes de Bâle, celles de la noblesse, de la bourgeoisie et du peuple, il a prolongé leur vie en ces élégantes esquisses de robes traînantes et de profils perdus. Tous ceux qui ont posé devant lui pendant les instants de ses crayonnages ont gardé une existence qui émerveille entre ces fins linéaments et les justes et pâles taches de couleur dont il rehausse ses dessins. Erasme, l'ami et le protecteur du peintre, Erasme, dont le portrait officiel et somptueux de penseur est au Salon carré du Louvre, vit ici d'une vie plus intime et plus pénétrée dans un chef-d'œuvre de miniature. La bouche large et serrée, le menton épais et séparé en deux lobes, les joues émaciées, les yeux noirs, fulgurants et iro-

niques, constituent une effigie impérissable, achèvent de prouver la profondeur d'observation et le haut jugement de Hans Holbein. L'écrivain de l'*Eloge de la Folie* avait trouvé un frère philosophique dans le voyant artiste, évocateur des *Simulachres de la Mort*.

IV

AUGUSTE RODIN

... Depuis deux siècles, une prétendue politesse proscrivait les passions fortes, et, à force de les comprimer, elle les avait anéanties : on ne les trouvait plus que dans les villages. Le XIXe siècle va leur rendre leurs droits. Si un Michel-Ange nous était donné dans nos jours de lumière, où ne parviendrait-il point? Quel torrent de sensations nouvelles et de jouissances ne répandrait-il pas dans un public si bien préparé par le théâtre et les romans! Peut-être créerait-il une sculpture moderne, peut-être forcerait-il cet art à exprimer les passions, si toutefois les passions lui conviennent. Du moins Michel-Ange lui ferait-il exprimer les états de l'âme. La tête de Tancrède, après la mort de Clorinde, Imogène apprenant l'infidélité de Posthumus, la douce physionomie d'Herminie arrivant chez les bergers, les traits contractés de Macduff demandant l'histoire du meurtre de ses petits enfants, Othello après avoir tué Desdemona, le groupe de Roméo et Juliette se réveillant dans le tombeau, Ugo et Parisina écoutant leur arrêt de la bouche de Nicolo, paraîtraient sur le marbre, et l'antique tomberait au second rang.

(STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie* 1817.)

I

Le statuaire Auguste Rodin, dont le nom est désormais incontesté et célébré n'a

pas toujours connu cette rumeur d'hommage et cet empressement de l'éloge. Outre que ses débuts ont été longtemps retardés par la nécessité de vivre, par l'obligation de rechercher et d'accepter les travaux quelconques à façonner au goût du jour, rapportant à peine des appointements de bureaucrate ou des semaines d'ouvrier, ces débuts mêmes ont été l'objet d'hostilités singulières. La première apparition d'une œuvre de l'artiste au Salon a soulevé, quelques-uns s'en souviennent, une accusation de moulage sur nature, qui restera certainement dans l'histoire de l'art de ce temps comme une anecdote invraisemblable et baroque. Mais chaque chose doit venir à son heure. Il sera bien temps, quelques pages plus loin, dans la rapide biographie qui sera faite de Rodin, de rappeler cet incident caractéristique. Puisqu'aujourd'hui le sculpteur est accepté et honoré, puisqu'il est monté au plateau où l'air vif de l'indépendance donne un espoir nouveau et une force nouvelle, puisqu'on l'a fêté en discours de jour de l'An et en

toasts de banquets, il faut satisfaire tout de suite la curiosité de ceux qui connaissent le nom, qui s'inquiètent du tapage et qui veulent savoir l'aspect et la signification de l'œuvre.

Mieux vaut donc introduire brusquement celui qui désire regarder et juger, auprès de l'homme et des figures qu'il a créées.

On longe la rue de l'Université, à travers les longs boulevards et les larges avenues qui s'entre-croisent et se parallélisent autour des Invalides. C'est la rue à grands hôtels, à vieux arbres, à petites maisons tranquilles, à façades anglaises, à jardinets, que connaît tout Parisien coureur de Paris. Vers la fin, proche le Champ de Mars, dans le voisinage provisoire de la tour Eiffel, la physionomie change un peu. De grands murs, des pans vitrés entrevus dans des cours, des boutiques de marchands de vins, peintes du rouge particulier que l'on sait, et où doivent se prendre des repas pressés de travailleurs, tout peut annoncer à l'observateur au cou-

rant un quartier de sculpteurs et de peintres. On pourrait les nommer, en effet, tous ceux qui arrivent ici, le matin, ponctuels et affairés, et qui y séjournent jusqu'au soir. Ce serait une des longues listes de l'annuaire artistique du Salon et des expositions particulières qu'il faudrait inscrire au cours de cette promenade. Mais voici le numéro 182.

Une grande porte cochère, semblable à la porte charretière d'une ferme. Une immense cour aux pavés moussus, aux coins herbus. Des enfants qui jouent à un jeu bruyant, et pourtant à peine entendu dans l'espace, et qui fait mieux constater le silence. Au-dessus d'un mur, de hautes frondaisons projetant une ombre de parc sur l'endroit tranquille. Et partout, des blocs aux formes d'hexaèdres et de parallélipipèdes, des blocs massifs, allongés, debout, couchés, évoquent, le jour, un chantier de tailleurs de pierres, et le soir, au crépuscule violet et rose, dans l'ombre indistincte, une lande parsemée de pierres levées. C'est ici le Dépôt des marbres, l'amas des belles pierres

frigides et blanches, aux cassures brillantes, aux veines bleutées. Dans les blocs lourds dorment les statues inconnues dont le ciseau, demain, va désemprisonner les jambes, délier les bras, délacer le torse, éparpiller la chevelure, entr'ouvrir la bouche, soulever les paupières sur les yeux morts qui vont vivre.

En face de ce champ de pierres, de ce magasin en plein air, où s'entassent les matériaux, les portes des ateliers s'ouvrent, ou plutôt restent fermées. Ceux qui se gîtent là, dans ces pièces de rez-de-chaussées à baies vitrées, à hauts plafonds, sont jaloux de leur temps et ennemis de certains visiteurs. L'huis peut garder sous les frappements et devant les appels son rébarbatif visage de bois. Lettre J. C'est là. La clef grince et la porte bâille. Aucun des modèles préférés du sculpteur ne fait effort de muscles, ne dresse une statue de chair tressaillante. Rodin est seul, travaillant à assembler des groupes, cherchant des arrangements et des harmonies. Regardez l'homme et comprenez l'œuvre.

L'homme, il est là, devant vous, les vêtements tachés de plâtre, les mains poissées de terre glaise. Il est petit, trapu et tranquille. Tous les traits du visage apparaissent à la fois, car tous ils sont caractéristiques. Entre les cheveux, coupés courts, et la longue barbe qui descend à flots blonds sur la poitrine, un visage fin, passant du distrait au soucieux, et du soucieux au souriant, se masque de préoccupations et s'éclaire de joie paisible et de sérénité silencieuse. Le front, un peu mystique et vaguement ogival, mais très étendu et bien bossué, est fait pour enclore et pour sceller des pensées nombreuses. Le nez droit achève un profil comme les profils de moines sculptés aux portails des cathédrales. Mais ce moine paterne et subtil est armé de volonté, hanté dans sa cellule d'artiste par les inquiétudes et aussi par les certitudes modernes. Le regard et la voix sont dans un accord rare, regard aigu, brillant, qui rassemble la lumière et la couleur bleu pâle de l'œil, voix douce, intime, pénétrante, avec un étonnement bon enfant et

un rien de causticité toujours présent dans le rire.

II

Le récit des événements humains qui interviennent dans la destinée d'un artiste n'a pas besoin d'être détaillé trop tôt, à la façon d'un roman. Sans doute il est intéressant par-dessus tout de connaître comment les êtres rares ont senti, aimé, haï, souffert. Mais qui pénétrera réellement le secret de ces cœurs et de ces cervelles? Les seules confidences définitives et irrécusables sont les confidences confiées à des lettres bavardes ou aux Mémoires intimes qui prendront un jour le son d'une voix d'outre-tombe.

On ne doit donc trouver ici, et on n'y trouvera, en effet, autour de quelques dates, de quelques noms, qu'une biographie où les événements sont des œuvres, où les sentiments, les passions, les joies, les ennuis, les crises morales, sont représentés

par des conceptions plastiques, par des lignes et par des modelés.

Rodin est né à Paris en 1840. Ceci pour fixer l'âge de l'homme et son origine ethnographique. Pour l'origine artistique, on trouvera, si l'on ouvre les livrets officiels des Salons : « Élève de Barye et de Carrier-Belleuse ». Origine contradictoire qui pourrait être souvent constatée au cours d'une étude des genres et des provenances modernes. Mais il faut bien inscrire quelque chose sur les catalogues. La vérité vraie, c'est que Rodin fut très peu, dans la stricte acception du mot, l'élève de Barye, et qu'il ne fut pas du tout l'élève de Carrier-Belleuse.

Il passa dans le sous-sol du Muséum, où Barye faisait son cours presque silencieux. Il reçut là, avec nombre de jeunes gens, l'enseignement muet de quelques sculptures et de quelques anatomies, ponctué par quelques rares phrases théoriques, par quelques observations pratiques. Hélas ! les auditeurs, peu préparés, très distraits, n'entendirent pas distinctement rugir la

ménagerie de bronze, ni bramer les cerfs plaintifs, ni cavalcader les lourds chevaux des hommes de guerre. Pas plus qu'ils n'entendaient, ils ne voyaient se glisser et bondir les félins, s'enrouler les boas musclés, trembler les fines pattes des gazelles, se dandiner les pachydermes. La plupart de ces disciples intermittents en sont restés sur leur absence d'impression, ils n'ont recouvré ni leurs yeux, ni leurs oreilles. Rodin, lui, aujourd'hui, voit et entend, et s'il n'était guère l'élève de Barye, il l'est devenu.

Avec Carrier-Belleuse, les relations furent plus précises et toutes différentes. Il n'y eut pas un maître et un élève, mais un patron et un employé. Pendant six années, Rodin vécut dans cet atelier dont sont sorties tant de figures d'une grâce facile, tant d'arabesques d'usage décoratif. La part de travail du débutant fut sans doute considérable, mais jamais elle ne sera revendiquée, et il n'y a pas à rechercher davantage la part d'invention et de réalisation qui revient à chacun. Si Rodin reçut quelque

chose, peut-être un peu de cette habileté de doigts, qui fut excessive chez Carrier, il donna sans doute beaucoup en échange. Si Rodin ne fut qu'une sorte de praticien résigné à attendre son tour de production, Carrier peut se vanter d'avoir eu à son service un praticien assez distingué.

Cela se passait entre 1864 et 1870. De 1871 à 1877, il y eut collaboration avec un artiste belge du nom de Van Rasbourg. Les curieux qui passeront à Bruxelles pourront essayer de reconnaître, parmi les grosses sculptures extérieures et les cariatides intérieures de la Bourse, celles qui peuvent être portées à l'actif de Rodin. Ce que celui-ci, d'ailleurs, se rappelle le mieux de ce temps, où il s'appropriait la pratique d'un métier avant de se formuler à lui-même la conception de son art, c'est l'heureuse solitude où il pouvait se réfugier après les heures données au travail forcé. Il respire encore avec ivresse l'air de liberté qui l'enveloppait pendant ses promenades et ses marches, il revoit les lumières et les végétations des saisons différentes, les

champs colorés, les javelles pâles, il sent encore sur ses paupières les fines pluies incessantes qui sont toujours, dans ces contrées du Nord, coupées de canaux et voisines de la mer, en suspension dans l'atmosphère.

C'est pendant ces courses, ces jours de réflexion, ces rêveries devant les monuments, cette existence concentrée, que l'homme s'est blotti en sa pensée, que l'artiste a pris son goût de travail indépendant et fort, dans l'atelier fermé, comme au milieu de la nature où courent tous les souffles, où passent toutes les formes.

Désormais, les essais individuels vont être poursuivis d'une main qui tâtonne, qui hésite, puis qui brutalise, qui tout à coup se décide à préciser un mouvement, à fixer une expression. Dès 1864, une première tentative accusait une personnalité, ce masque énergique et bizarre, figure rencontrée et qui avait sollicité l'artiste, connue sous le nom de *l'Homme au nez cassé*. C'est seulement en 1877 que la figure de *l'Age d'airain* est envoyée au Salon.

Alors, devant l'exactitude de certaines parties du corps, il se produit au jury l'accusation, qui n'est jamais produite alors qu'elle pourrait l'être si fréquemment, l'accusation, bientôt ébruitée, d'avoir moulé sur nature ce corps si réel. Le consciencieux travailleur se révolte. Une commission officielle examine, compare, et finalement con clut à un emploi au moins partiel du mou lage. Il faut l'entêtement confraternel, le té moignage artistique obstinément réitéré de M. Paul Dubois, il faut des enquêtes de sculpteurs examinant les études premières de Rodin, pour faire reconnaître à la Direction des Beaux-Arts l'honnêteté de l'artiste. Comme compensation, en 1880, une médaille de 3e classe est décernée à *l'Age d'airain* revenu au Salon, et la statue, de si fine armature, achetée par l'État, est placée dans le jardin du Luxembourg.

Les inspecteurs administratifs n'avaient donc pas bien regardé cet *Age d'airain*. Ils n'avaient donc pas regardé non plus, dans l'atelier de la rue des Fourneaux, le *Saint Jean prêchant* exposé plus tard, un

anachorète maigre et robuste, d'une musculature ravagée et solide, debout sur des pieds durcis par la marche, dressant un torse noueux habitué à la dure, faisant un geste de prêcheur entêté, levant la face illuminée et béante des mystiques et des colères. Le moulage sur nature ne donne jamais cette impression de la vie, il ne produit que visages affadis, membres affaissés, sans ressort et sans circulation, il n'est que l'image inerte, qu'on a voulu perpétuer, de la mort conventionnelle acceptée par le modèle moulé.

Le *Saint Jean*, en bronze, est exposé au Salon de 1881, en même temps qu'une autre figure, *la Creation de l'homme*. Et les années suivantes, jusqu'en 1885, Rodin montre, dans la nef du palais de l'Industrie, les bustes de Jean-Paul Laurens, de Carrier-Belleuse, de Victor Hugo, de Dalou, d'Antonin Proust.

III

La nomenclature est anticipée. Pour observer, dans cette étude, un semblant de chronologie, il faut ici s'arrêter au fait important qui domine jusqu'à ce jour la carrière artistique de Rodin, la conception et l'exécution de la Porte destinée au musée des Arts décoratifs. La querelle cherchée à l'*Age d'airain* n'avait pas été sans susciter une émotion, sans faire naître des défenseurs à l'accusé. L'originalité du talent nouveau fut découverte et affirmée par quelques journalistes. D'autres vinrent à la suite. Le rôle de M. Paul Dubois a été dit. M. Turquet fit la commande. Que grâces lui en soient rendues !

La Porte, haute de six mètres, est debout dans cet atelier de la rue de l'Université, où Rodin vient d'être aperçu dans l'intimité de son travail et la familiarité de son accueil. Elle est debout, et elle est disséminée. Les statues du sommet, certains groupes des

panneaux, les montants, des bas-reliefs, sont placés. Mais partout, dans la vaste salle, sur les selles, sur les étagères, sur le canapé, sur les chaises, sur le sol, les statuettes de toutes les dimensions sont éparses, faces levées, bras tordus, jambes crispées, pêle-mêle, au hasard, couchées ou debout, donnant l'impression d'un vivant cimetière. C'est une foule, une foule muette et éloquente, qu'il faudrait regarder, individu par individu, comme on feuillette et lit un livre, s'arrêtant aux pages, aux alinéas, aux phrases, aux mots.

C'est en effet l'équivalent d'un livre profond, c'est une œuvre de grande observation et de haute métaphysique, que ce répertoire prodigieux, qui doit réunir la complexe multitude des passions et des vices, évoqués par un geste, par une attitude, par une inclinaison de tête, par une expression de visage. Le sujet adopté, et qui donnera son nom à la Porte, cet Enfer du Dante où s'est arrêtée la rêverie du liseur avant le choix du statuaire, n'a été que

le cadre nécessaire, ou plutôt le thème humain pouvant admettre une représentation tragique et complexe de la nature et de la vie. La Porte de l'Enfer, c'est l'assemblage, dans une action mouvementée, des instincts, des fatalités, des désirs, des désespérances, de tout ce qui crie et qui gémit en l'homme. Le poème du gibelin n'a conservé aucune couleur locale, a perdu toute sa signification florentine, il a été, pour ainsi dire, dénudé, exprimé dans sa signification synthétique, comme un recueil des aspects non changeants de l'humanité de tous les pays et de tous les temps.

Non terminée, la Porte ne peut encore être complètement décrite. Les épisodes ne seraient pas racontés dans un ordre définitif, puisque les grandioses linéaments ont des solutions de continuité, et que le sculpteur en est à compléter l'arrangement de sa tâche. Le cadre du poème sculpté est seul exécuté et agencé. Toutefois, pour dire les divisions principales, en commençant par les parties qui avoisinent le sol, il faut observer d'abord que les deux bas-reliefs au-

dessus desquels s'étage la composition présentent à leurs centres d'inoubliables masques par lesquels parle la Douleur, des visages contractés, prêts à pleurer, aux fronts creusés par des soucis à demeure. Autour de ces masques, une course de femmes, de satyres et de centaures, où des grâces fuyantes se mêlent à des virilités animales.

Sur les deux montants, c'est une ascension de figures resserrées dans l'étroit espace, allongées, fluides, avec des parties sortantes de haut-relief. Ce sont les douces amoureuses, les heureuses criminelles des joies illicites, les amants réunis dans la souffrance, et les vieilles momifiées, à peine vivantes d'un dernier souffle de vie, et les enfants inconscients, à peine nés et déjà marqués du mal de vivre, faisant effort pour voir de leurs yeux aveugles dans les limbes où s'agitent leurs ombres chétives.

Tout en haut, au-dessus du fronton, trois hommes dressent au sommet de l'œuvre un équivalent animé de l'incription dantesque : *Lasciate ogni speranza.* Ils s'appuient l'un

sur l'autre, se penchent dans des attitudes de désolation, leurs bras tendus et rassemblés vers le même point, leurs doigts indicateurs rapprochés, exprimant le certain et l'irréparable. Au-dessous d'eux, en avant des foules remuantes qui constituent le premier cercle de l'enfer, un Dante, ou plutôt le Poète, nu, n'ayant aucun des signes qui font reconnaître une époque ou une nationalité, médite, mais à la façon d'un homme d'action au repos. Ses membres forts sont faits pour la marche et pour la lutte, son visage inquiet et vaillant, en proie à la crispation de l'idée fixe, reflète et répercute toutes les pitiés, toutes les indignations, toutes les passions qui excitent le songeur jusqu'à l'enthousiasme, qui l'émeuvent jusqu'à la lamentation.

La réflexion du rêveur peut être en effet étendue et profonde, car voici, à ses pieds, sous ses regards, le tournoiement vertigineux, la chute dans l'espace et le rampement sur le sol, de toute une pauvre humanité obstinée à vivre et à souffrir, meurtrie, blessée dans sa chair et attristée

dans son âme, criant ses douleurs, ricanant dans les pleurs, et chantant ses inquiétudes haletantes, ses jouissances maladives, ses douleurs extasiées. A travers des pierres de chaos, sur des fonds embrasés, des corps s'enlacent, se quittent, se rejoignent, des mains agrippent comme pour déchirer, des bouches aspirent comme pour mordre, des femmes courent, les seins gonflés, la croupe impatiente, les désirs équivoques et les passions désolées frissonnent sous les invisibles coups de fouet du rut animal, ou retombent, navrés, pleurant l'attente stérile d'un plus grand plaisir, voulu et introuvable.

Admirables panneaux! Dans leurs cadres s'inscriront à jamais les misères charnelles et les sacrifices silencieux des damnés de l'amour, des avides d'ambition, des chercheurs d'idéal, les symboles lamentables et cruels des fatalités physiologiques et des vains vouloirs de l'esprit.

IV

Ce n'est là qu'une constatation rapide de vision humaine et d'amère poésie. La signification qui reste et l'impression qu'on emporte de la contemplation d'une telle œuvre se résolvent en un jugement désolé de l'agitation des vivants, en un amour passionné de l'élégance et de la force des corps, de l'expression des visages et des mouvements.

Il ne faut pas l'oublier, et d'ailleurs il est impossible de l'oublier un seul instant, le voyant est un statuaire, et la forme chez lui naît en même temps que l'idée, et peut-être même avant l'idée. Gavarni, qui fut en même temps qu'un dessinateur, un annotateur de passions et de caractères, écoutait volontiers parler les personnages vrais qu'il avait représentés : son dessin, souvent, lui fournissait sa légende. De même, la figure sculptée par Rodin l'incite à réfléchir, lui parle doucement et

longtemps, comme la nature elle-même, lui dit quel sentiment l'émeut, dans quelle joie de chair ou dans quelle angoisse célébrale elle se trouve, lui chuchote de quel nom il faut la nommer. Ainsi le mode de traduction de la pensée de l'artiste garde toute son importance d'art. L'observation n'est sacrifiée à aucun effet de rhétorique. Nulle vague intention littéraire, nulle illustration insuffisante ne prennent la place de la vie animée. Bien au contraire, tout se précise, les symboles se dégagent sans effort, les idées respirent et gesticulent, les recherches et les trouvailles du sculpteur apparaissent visibles dans ces réalisations triomphantes de sa pensée et de ses mains : des attitudes inédites.

Ici, pour sa part, Rodin aura prouvé cette vérité si simple et si méconnue que pour chaque homme nouveau, l'existence est nouvelle. Ce n'est pas l'embarras de trouver à dire quelque chose de non encore dit qui peut être éprouvé par l'artiste, c'est l'effroi devant l'infini de la vie universelle et la

brièveté de la vie individuelle. L'être de passage peut à peine l'aborder, ce monde multiforme de matière tressaillante, il a tout juste le temps de regarder ce spectacle immense et profond, cette atmosphère, cette nature, cette foule. Comment pourrait-il donc avoir la pensée de trouver tout cela exprimé, usé, par ceux qui l'ont précédé, et qui n'ont eu, comme lui, que le temps d'un regard? Comment pourrait-il déclarer que tout est connu, que tout a été fait, et que l'on va forcément retomber dans des recommencements? Rodin ne s'est pas un instant arrêté à cette idée qu'une demi-douzaine de poses conventionnelles pouvait représenter toute la vie par la sculpture. La nature, par chacune de ses décompositions de mouvements, de ses nuances d'expressions, lui a révélé immédiatement qu'elle lui fournirait des attitudes et des statues plus qu'il n'en pourrait faire, à profusion, en quantité désespérante. A son tour, avec son autorité de grand producteur, il démontre la création incessante, la vie inépuisable.

Chacune de ces sculptures conçues et

modelées par Rodin pourrait servir à définir et à démontrer l'œuvre d'art. Que les yeux errent au hasard parmi ces figures expressives, ces corps vivants et douloureux, ces lignes remuantes, ces surfaces qui frémissent comme des chairs, on ne trouvera pas un groupe, pas un personnage, pas un morceau, qui ne soit profondément marqué des caractères généraux et individuels qui font la vérité et la grandeur artistiques. Les réalités de la vie, les formes et les attitudes fournies par la nature, sont reproduites avec une exactitude rigoureuse, une science jalouse de montrer qu'elle peut faire passer dans la matière les manifestations physiques et intellectuelles de l'humanité, les mouvements par lesquels elle exprime ses colères, ses tristesses, ses désirs, ses passions, son besoin d'agitation et de rêverie. Mais autre chose apparaît que cette identité du marbre et du bronze avec les aspects divers de l'existence. Pendant que le sculpteur, de ses mains solides et nerveuses de bon praticien, imite, reproduit, recrée, une préférence invincible lui

fait comparer, supprimer, choisir. Il cherche, dans la confusion des détails, tout ce qui correspond à la pensée qu'il veut exprimer, et la loi secrète qui se formule en lui-même est exécutée en même temps que formulée. Il semble attentionné à tout voir et à tout montrer, on peut le croire préoccupé exclusivement de la structure anatomique, de la mise en place des muscles, du cours des veines, du grain de la peau, et tout cela le préoccupe en effet, mais en même temps qu'il apporte toute sa conscience à cette indispensable besogne, que bien peu savent, il est hanté par l'idée de rassembler toute cette vie éparse en un résumé d'une telle force et d'une telle netteté qu'il suffise d'un coup d'œil pour comprendre l'union d'une pensée et d'un tempérament, un organisme au repos ou en action, un être qui veut, qui médite, qui aime, qui se lamente, qui se résigne, qui meurt. C'est ainsi que de l'analyse la plus scrupuleuse naît la plus haute synthèse. L'instinct qui sent et la volonté qui raisonne se sont mis d'accord, l'œuvre d'art a identifié, une fois de

plus, la matérialité et la vie spirituelle. L'artiste a affirmé et son respect de la vérité et sa compréhension des choses. Son individualité cérébrale s'est mystérieusement ajoutée à toutes les formes que voyaient ses yeux et que façonnaient ses mains.

Cette juxtaposition de l'homme à la nature, cette divination des résumés et des proportions qui donneront la sensation de la vie mieux que les reproductions serviles, cette faculté de voyant, on les trouvera visibles, affirmant le grand artiste, dans les groupes et les statues, fragments de la Porte, figures de Bourgeois de Calais, évocations brutales ou sereines qui s'imposent à la pensée avec un despotisme de chefs-d'œuvre.

V

Dans ces esquisses, ces études, ces réalisations qui ont été montrées accumulées dans l'atelier du sculpteur, la production ininterrompue, le travail de tous les instants accompli par les yeux et par l'esprit sont

visibles comme dans l'œuvre variée d'un écrivain créateur d'êtres.

Cette femme, assise, portant sur son épaule une pierre immuable et lourde comme le Malheur, dit l'accablement par la retombée de sa tête, par les yeux clos de son visage résigné, par sa fatigue dorsale, par son arrêt lassé. — Des couples étendus s'enlacent frénétiquement, d'autres s'effleurent de caresses frôlantes. Celui-ci est couché sur la terre nue, à peine parsemée de quelques feuilles. Les joues se froissent, les mains s'avancent, l'homme, une jambe soulevée, un bras sous la tête de la femme, un autre enveloppant le torse, est à la fois brusque de mouvement et délicat de précautions. La femme, comme écrasée sur la terre, une jambe contournée avec une grâce instinctive et fugitive, attire son amant sur ses jeunes seins, lui embrasse le cou avec une fureur extasiée. Les lignes minces et les lignes rudes, les muscles puissants et les doux épidermes se touchent et se confondent. C'est la prise à pleins bras, à plein orps, c'est le charnel enlacement de deux

êtres qui s'aiment et qui se cherchent. — Un autre couple se dresse. L'homme debout, les pieds incrustés dans le sol, les jambes ployées, le torse renversé par l'effort, la tête en arrière, tient à bout de bras, avec des doigts entrés dans la chair, une femme dont tous les membres sont rassemblés, réunis en une anguleuse posture batracienne. Accroupie, le menton touchant aux genoux, la main droite tenant le pied gauche, l'autre main appuyée sur un sein, tous les os en saillie, toutes les chairs concentrées par des plis rigides, enlevée de terre par les bras forts de l'homme, apportée tout près d'un cœur et d'un visage, elle reste passive et mystérieuse. Inoubliable figure où les gestes crispés, les articulations visiblement en souffrance, le dos marqué des rébellions et des fatigues de la chair, sont d'une animalité à ras de terre, tandis que le triste visage aux yeux clos est abîmé dans une douleur incurable. — Trois femmes enchevêtrent leurs membres en une lutte passionnée et stérile. Les flexions de corps, les croupes lourdes, les

figures désolées font plus songer à Baudelaire qu'à Dante. — Une femme dort entre les bras d'un satyre, elle s'est ruée dans l'oubli du sommeil, dans le repos de la passion satisfaite. — Une femme à crinière de lionne, à genoux, appuyée sur les mains, se traîne et miaule comme une chatte, une face de rêve levée vers le ciel. — Deux femmes. L'une est couchée sur le flanc, une hanche maigre en saillie. La tête sur le sol, elle est fatiguée, toute gonflée, toute exténuée de pleurs, elle reste insensible à l'appel de sa compagne, bouche criante, bras éplorés, les bras parallèles et impuissants, qui fait un effort inutile pour la prendre et la relever. — Deux autres femmes, l'une abandonnée, l'autre à genoux et virile. Ce sont les Confidences brûlantes, les Passions équivoques. — Une femme se défend contre un satyre avec des raideurs de bras, des allongements de jambes, son visage se crispe dans la honte du contact de l'être velu et lippu, dans une colère entêtée. — La même femme a cédé. Indifférente à son possesseur qui la regarde

maintenant avec inquiétude, elle tord et natte ses cheveux, toute droite, toute isolée dans sa coquetterie. — Les satyres étreignent les femmes déjà vaincues, battent le sol de leurs pieds de bêtes, fouillent la chair de leurs mains d'homme, tout leur être massif se rue à la possession des corps fragiles. — Une dammée au profil fier, au port de tête orgueilleux, au regard fixe, emporte sur son dos, le tenant de ses bras rejetés en arrière, un maigre adolescent suffoqué de la course rapide, étendu comme un cadavre sur les reins souples de la ravisseuse. Le dos de la femme se creuse, le torse de l'homme s'aplatit, ses jambes retombent, une arabesque de membres furieux et de membres morts se dessine. — Trois sirènes chantent, enlacées, de statures et de postures différentes, formant un groupe inégal et échancré comme une flûte de Pan. — Une danaïde tombe et reste prostrée sur le sol. — Un fragment présente seulement une moitié de visage, un profil inachevé, une tête sans crâne. Regardez-le et vous vous souviendrez toujours de la douceur des

yeux, de l'énigme de la bouche, de la profondeur d'expression féminine de cette ébauche de visage. — Les morts se réveillent au jour du jugement avee les passions et les désirs de la vie d'autrefois. L'avare ferme ses mains sur des pièces d'or. La femme luxurieuse, encore à demi dans le sommeil, la lèvre supérieure gonflée de torpeur, ouvre les jambes, raidit les bras. — Une créature d'amour et de maternité, de formes massives avec des délicatesses d'attaches, une Ève puissante et nerveuse, gonflée de sève humaine, se fait un masque d'ombre de ses bras croisés et relevés, écrasant les seins. La tête est brutale, les cheveux drus et tordus, les mains larges de paumes, fines de doigts, les bras bossués par de durs biceps, le dos voûté et creusé par un frisson nerveux, par une colère des muscles. — Une faunesse, à genoux, balance comme une fleur un torse maigre et souple, ébauche de ses mains, derrière sa tête, un geste fébrile de séduction et de raillerie, rit de tout son effrayant visage, animal, féminin, et mortuaire.

Un groupe vient affirmer, pour ceux qui pouvaient encore avoir un doute, de quelle grandeur de conception, de quelle force tranquille, de quelle douceur mélancolique est susceptible le statuaire qui a enfermé dans des formes tellement âpres et tourmentées les douleurs physiques et les maladies morales. C'est le groupe de bronze de Francesca et de Paolo qui permet de mesurer ainsi la hauteur de la pensée de l'artiste, qui complète la démonstration commencée par les œuvres précédentes. Que l'on ne s'arrête pas aux noms qui servent ici de désignation. Il sera facile de démontrer, sur l'ensemble de la Porte de l'Enfer, qu'il ne s'agit pas d'une illustration sculptée du poème écrit par Dante, que les conditions de temps et de lieu ont été supprimées, que seuls les caractères généraux et humains ont été conservés, que le Français du XIXe siècle n'a pris au Florentin du XIVe siècle que les titres de ses épisodes. Précisément, Francesca et Paolo établissent la profonde différence intervenue. Les noms sont effacés, aucun détail précis ne renseigne sur l'origine

des personnages. Ce n'est pas Francesca et ce n'est pas Paolo, c'est l'Amante et c'est l'Amant, plus encore, c'est l'Amour. Le sculpteur n'a pas seulement enlevé les vêtements d'une époque aux deux être choisis par lui, il a dénudé aussi la pensée du poète, il n'a gardé de sa conception que la signification idéale, et il lui a donné une forme typique, d'une vérité éternelle.

L'homme, grand et fort, mince et souple, d'une maigreur solide et élégante, est assis. La femme, dans la floraison de la puberté, est assise sur le genou gauche de l'homme, mais son corps est projeté d'un tel élan, se confie en une telle douceur, qu'on a seulement l'idée d'un frôlement, de l'arrivée légère d'un oiseau. La même douceur de contact est perceptible dans le geste de prise de possession par lequel l'homme entoure la femme, un bras lui faisant un collier de chair, une main s'appuyant sur la cuisse, mais d'un appuiement léger, du bout des doigts, avec la visible volonté, dans cette main de vigueur redoutable, musclée et nerveuse, faite pour frapper et étreindre, d'être

douce, délicate, effleurante. L'abandonnement de la femme est complet. Elle s'attache comme une liane, entoure le cou de l'homme d'un geste où il y a une reconnaissance et une avidité des caresses. De l'autre main, elle balbutie, si l'on peut dire, un autre geste adorable, puéril, enfantin, elle porte sa main à ses cheveux avec une sorte de tremblement qui exprime de la confusion, de l'égarement, de l'oubli de soi-même. La tête de l'homme est penchée, celle de la femme est levée, et les deux bouches se rencontrent en un baiser où se scelle l'union intime de deux êtres. Par une extraordinaire magie d'art, il est visible, ce baiser à peine indiqué à la rencontre des lèvres, il est visible, non seulement à l'expression des visages recueillis, mais encore à tout le frisson identique qui parcourt ces deux corps, de la nuque aux talons, dans chaque fibre de ce dos d'homme qui se creuse, se redresse, s'immobilise, où tout aime, os, muscles, nerfs, chairs, dans cette jambe qui semble se tordre lentement, par un mouvement particulier affectionné de l'artiste,

pour aller frôler la jambe de l'amoureuse, dans ces pieds de la femme à peine posés sur le sol, soulevés avec tout l'être dans un envolement fait d'ardeur et de grâce. Mais à quoi sert de dire, dans d'impuissantes phrases alternées, cet enlacement où il y a, à la fois, du désir et de la chasteté, de la protection et de la confiance, de la joie réfléchie et du navrement inconscient ? Il suffit de faire deviner le jaillissement inattendu, l'émouvante originalité du groupe qui dresse en apothéose les confiances, les hésitations de la pudeur qui se livre, qui révèle une profonde et nouvelle compréhension de la vie physique, de l'extase mystique et sensuelle, de la beauté humaine.

Et voici d'autres figures, et d'autres encore, sans cesse. Il faudrait un livre tout entier pour les énumérer et les décrire. Mais l'observation importante qui doit être notée, c'est que, dans cette foule, rien n'est semblable, jamais ne se révèle un essai de répétition.

Les corps penchés, redressés, enlacés, se distinguent les uns des autres par des subites,

naturelles, et pourtant étonnantes flexions de torses. Les bras, les jambes s'allongent, se raccourcissent, se cherchent par d'adorables gaucheries de mouvements, servent l'action, s'abandonnent ou résistent aux chutes. Les visages se montrent, se cachent, sont précis ou indistincts, selon qu'ils déterminent ou qu'ils subissent la loi de l'ensemble, l'expression poursuivie de la chevelure à l'orteil. Toute cette création de matière animée lutte avec la vie par la multiplicité de ses formes, la divergence de ses tempéraments, la rapidité et l'inattendu de sa gesticulation.

On ne peut trouver en ces pages qu'un essai de transcription de ces êtres inattendus et expressifs, une représentation littéraire et symbolique de leurs physionomies. Ce qui n'est pas exprimable par des mots, c'est la qualité des chairs, le plissement des jointures, la flexibilité des colonnes vertébrales, la différence entre les surfaces, c'est la lourdeur des bassins, la douceur des gorges, le jeu craquant des coudes et des genoux, la juste mise en place

de l'ossature, c'est la tension des muscles, le tressaillement des nerfs, c'est le jeu de la respiration. Rodin, épris d'attitudes significatives et de violentes expressions silencieuses, Rodin vient à son heure, à la fin de ce siècle, pour représenter l'humanité physiologique dans ses actions diverses, dans la fatalité de ses fonctions. Il continue l'art où Barye l'a laissé. Après l'évocation de la vie des animaux, il entreprend d'évoquer la vie animale de l'homme. Et, comme Barye a fait transparaître le caractère moral des êtres à travers les manifestations de leurs instincts, Rodin dévoile des états spirituels sous les efforts corporels et la désolation des attitudes.

VI

L'amour n'a pas été le seul générateur de formes et de mouvements adopté par l'artiste, mais il a été un des principaux. L'expression passionnée du désir, la mimique de la possession ont trouvé en Rodin un

poète compréhensif et implacablement vrai.

Ce serait toutefois se tromper grossièrement que de croire trouver dans ces postures effrénées la moindre invite au plaisir égrillard, la moindre complaisance d'obscénité. Le sentiment exprimé, même dans les couples où la bestialité s'affirme, où les amantes se joignent, ce sentiment est toujours profond et navré. Rodin est le statuaire de la luxure triste. Les colères, les troubles, les affaissements répètent la même joie avide de nouveau, la même ivresse sans apaisement. C'est toujours, suivant la remarque de Daudet sur ces admirables sculptures, la souffrance du premier homme et de la première femme de la mythologie d'Israël, désunis, dédoublés, tirés l'un de l'autre, et qui veulent, sans fin, malgré l'impossible, se réunir et se confondre.

Les intentions du sculpteur sont d'ailleurs visibles dans chaque manifestation de son art. La passion et la douceur qu'il exprime par son modelé, l'attendrissement de caresse qu'il mêle à ses viriles affirmations, parlent assez éloquemment de la pitié hu-

maine et du souci de beauté qui gouvernent son esprit. La femme qui rêve, qui subit, qui pleure, qui s'exalte et qui s'irrite, est une vaincue orgueilleuse et inquiète, révoltée en vain contre ses sens, mais c'est aussi la Grâce vraie et la Beauté impérieuse. Depuis l'Ève fortement musclée jusqu'à la faunesse aux longues jambes, aux bras minces, au ventre enfantin, aux hanches et aux seins lourds, on peut suivre la recherche de charme fauve et de force fine qui hante comme un idéal le statuaire aux prises avec la réalité.

VII

C'est d'une autre manière et dans une autre intelligence que Rodin a excellé à reproduire, dans la vérité de leurs traits et dans le sens de leur personnalité, les contemporains dont il a signé les bustes. L'observation est la même que lorsqu'il s'agit de symboliser des passions, mais elle présente un

indispensable accent particulier, une ressemblance de portrait en même temps qu'une pénétration d'âme.

Ici encore, l'artiste a réussi dans ses entreprises, tant il y a accord entre le programme adopté et la main qui exécute, tant le travail opiniâtre et volontaire comporte de certitude finale. Le génie vieillissant d'Hugo n'est-il pas marqué sur ce visage de fatigue et de sérénité? La perspicacité et l'opiniâtreté de Dalou n'apparaissent-elles pas dans la construction de cette tête nerveuse, dans la ligne de ce profil aigu, dans le regard qui filtre sous ces paupières fatiguées? L'incertitude du destin et l'instinct ironique de Rochefort ne sont-ils pas visibles par ce front cerclé, orageux et inquiet, ces yeux retirés et vacillants, cette bouche nerveuse, avec une déviation d'une justesse de dessin stupéfiante, bouche de sourire et de morsure? Le cou, le bas du visage, dans ce buste de Rochefort, ont des épaississements et disent la date de l'œuvre d'art. Les plans des joues, le menton, les moustaches et la mouche minuscules, les

cheveux légers, le profil nettement découpé, ont conservé des lignes nettes et de la maigreur de la jeunesse. C'est un portrait qui restera à la fois comme le chef-d'œuvre d'un artiste et comme la page d'un historien.

Dans le buste qui est aujourd'hui au Musée du Luxembourg, celui de Mme M. V... une Péruvienne qui a su croire aux compréhensions féminines et aux délicatesses artistes du violent statuaire, de celui qui mène d'un commandement sûr le troupeau des hommes tristes et des femmes inassouvies, Rodin, énergique ouvrier et mystique poète, affirme encore une aptitude nouvelle. Avec une décision facile, il évoque la femme d'aujourd'hui, la discrétion de visage d'une mondaine, la souplesse physique d'une créature vivante et nerveuse. Les épaules et les seins surgissent d'une ample fourrure, la tête est penchée à droite, et cette attitude de simplicité est aussi une attitude neuve par l'intraduisible flexion du cou, par l'en-avant du visage. La rondeur et la fermeté de ces épaules sont, naturellement, percep-

tibles, mais il semble, par on ne sait quelle délicatesse de toucher, que l'artiste ait rendu évidentes la tiédeur des seins, la légère enflure humide de la bouche, la coulée du regard entre les yeux minces et longs, l'application serrée des cheveux, leur enroulement d'étoffe soyeuse autour du crâne, la rébellion d'une mèche tordue sur la nuque. Le dessin des mâchoires, des pommettes, des os frontaux, du menton, du nez droit et fin, de tous les plans de ce gracieux et réfléchi visage, ce dessin est solide, exactement physiologique. Mais l'inspiration d'art qui a fait ajouter ce bouquet de roses et de lilas à cet angle du socle, cette inspiration a aussi créé autour de ce buste une atmosphère odorante de chaire saine et de femme jeune.

Ce jugement d'historien, cette faculté de peintre de caractères, prouvés dans ces portraits impérissables, on les trouve dans quelques pointes-sèches merveilleuses connues de quelques-uns. L'expression de visage, la manière d'être, la manifestation physique de la pensée d'Hugo resteront

surtout à jamais visibles. Hugo, tel qu'il fut en ses dernières années, est présent dans ces lignes décisives tracées par la forte main du statuaire. Le voici, le vieillard apaisé, l'inépuisable producteur d'images que Paris a connu. Il revit là, dans la douceur triomphante de sa fin de vie, sa lourde tête un peu penchée, ses cheveux légers et blancs envolés autour de son visage, les os de son front encerclant son cerveau d'imaginatif, les yeux noirs trouant le massif visage, la bouche rentrée sous la moustache. Rodin a vu la construction physiologique et l'âge de l'homme qui vivait devant lui, et il a vu aussi sur cette enveloppe de sérénité la lumière du génie, la profonde rêverie de la haute organisation qui va mourir. Il a été à la fois véridique, respectueux et admiratif.

Tout ce qu'essaie un artiste de l'ordre de Rodin prend un caractère, une marque ineffaçable. Il touche au burin, et voilà des traits décisifs à jamais gravés. Il dessine, emmêle des traits, cherche un lavis dans des taches, indique les lumières par des

rehauts de blanc, et voilà que les croquis frustes et délicats, noirs, clairs, saisissants, composent des albums qui racontent les essais et les réussites d'un maître.

Mais, quelque envie que l'on ait de s'arrêter en route, de rester davantage devant les portraits gravés, quelque regret que l'on éprouve à définir trop vite le caractère de décharnement anatomique, d'ostéologie élégante des dessins, on doit se hâter d'arriver à ce gigantesque groupe des *Bourgeois de Calais*, d'un effet décoratif si nouveau, d'une compréhension de l'Histoire si intellectuelle et si haute, qui montre Rodin évocateur du passé et dresseur de statues en place publique. Pour travailler au groupe de ces six Bourgeois, Rodin quittait la rue de l'Université pour le boulevard de Vaugirard. C'est là, au n° 117, le second atelier indispensable à l'actif producteur. Une grande pièce, entre le boulevard extérieur et un jardinet de quartier populaire. Un jour gris et froid de chapelle, qui éclaire et attriste les objets. Un encombrement de selles, de maquettes, de cartons, dans la

salle dominée par une figure d'ancien concours, une *Patrie vaincue* dont une aile cassée retombe tragiquement. C'est au milieu de cet encombrement de labeur que surgissent, plus hautes que nature, les statues de Calaisiens qui s'en iront défiler là-bas, dans la vieille ville, au murmure grondeur des flots resserrés dans le détroit.

C'est dans les *Chroniques de Froissart* qu'il faut lire le récit, — vrai ou légendaire, — de l'acte héroïque accompli par les six habitants de Calais, pour sauver leurs concitoyens du pillage et de la mort. Ce récit tient tout entier en quelques pages du chapitre intitulé : « Comment le roi Philippe de France ne put délivrer la ville de Calais, et comment le roi Édouard d'Angleterre la prit. » Les faits sont d'abord racontés avec la froideur et la naïveté habituelles au chroniqueur. Le roi de France parti, la famine force les assiégés à parlementer. Messire Jean de Vienne monte aux créneaux de la ville et fait signe aux Anglais d'approcher. Il y a un va-et-vient entre la place forte et le camp royal,

Édouard ne veut rien entendre, exige la reddition à merci. Il consent enfin à épargner la population, à la condition « qu'il parte de Calais six des plus notables bourgeois, nu-tête et les pieds nus, la corde au cou et les clefs de la ville et du château dans leurs mains. Je ferai de ceux-là à mon bon plaisir », ajoute-t-il. La réponse est rapportée à Jean de Vienne, qui descend des créneaux, fait sonner la cloche, assemble les habitants dans la halle. Froissart, ici, ne peut s'empêcher d'entendre les cris et les pleurs. Il y a comme une progression de larmes et de lamentations dans les pages qu'il rédige avec l'exactitude d'un scribe. Quand « le plus riche bourgeois de la ville » se fut levé et eut consenti à mourir pour ses concitoyens, chacun alla l'adorer de pitié, et plusieurs hommes et femmes se jetaient à ses pieds, pleurant tendrement, et c'était grand'pitié d'être là pour les entendre et regarder. » Il en est de même quand parle un second « très honnête bourgeois et de grande fortune, qui avait deux belles demoiselles pour filles », puis un

troisième « qui était riche en meubles et en héritages », et un quatrième qui était le frère du troisième. Deux autres se lèvent. Tout de suite les six hommes se déshabillent, ne gardant que leurs braies et leurs chemises, s'entourent le cou de cordes, prennent à poignée les clefs de la ville et du château. Ils partent, et on sait ce qu'il advint d'eux, comment ils furent livrés au bourreau, puis graciés sur les prières et les pleurs de la reine. Leurs noms? Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant... L'oublieuse et injuste Histoire n'a pas retenu les noms des deux autres.

C'est le défilé de ces bourgeois que Rodin a été chargé d'installer sur une place de Calais. On devine immédiatement quelle grandeur peut avoir la procession de ces personnages de bronze, dissemblables d'âges, d'aspects, d'attitudes, de caractères, affirmant à la fois une vision nette de l'humanité et une conception nouvelle de la décoration des places publiques.

Les six hommes qui se mettent en

marche sur la route, le statuaire les a revus par une opération de son esprit, par ses regards remontant le passé et apercevant distinctement le lieu de la scène, les attitudes et les sentiments des êtres. Il s'est refusé à construire l'ordinaire groupe en pyramide, où les héros s'étagent, où des comparses s'appliquent en silhouettes contre le piédestal. Il a voulu la lente procession, le groupe espacé, la marche vers la mort, avec les pas de hâte fébrile et les pas qui traînent des hommes fermes et des vieillards, des furieux et des résignés. Les statues passeront là où les condamnés promis au gibet ont passé, là où l'artiste les a vus, s'échelonnant, fixant le but de supplice ou s'attardant à des regrets.

Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant, et les deux anonymes qui ont été brutalement expulsés de la gloire conquise, tous ont été replacés dans le cortège d'humilité extérieure et de sacrifice orgueilleux où prirent place ces Christs bourgeois dévoués au salut de tous.

Le premier, celui qui apparaît en tête du

cortège funèbre, c'est le vieillard qui a parlé le premier, c'est Eustache de Saint-Pierre, débile et cassé. Il s'avance à pas lents, la tête oscillante, les épaules rentrées, les bras raides, les mains pendantes et maigres, muscles noués, artères gonflées. Sur ses bras, sur ses mains, les veines font des réseaux engorgés où le sang circule avec lenteur. Les doigts ankylosés sont inaptes à saisir. Les jambes sont chancelantes, les pieds enflés. Toute la carcasse grinçante, difficile à mettre en mouvement, dit la tristesse d'une anatomie de vieux. Les longs cheveux, la barbe maigre, le front bas et crispé, le long visage, parlent de résignation, de sacrifice humblement accepté. La route est dure comme un chemin de croix à ce condamné pensif, vêtu de la chemise grossière, cravaté de la rude corde du gibet.

Celui-ci, qui vient le dernier, drapé du cou aux pieds dans sa chemise aux longs plis droits, comme dans une robe monacale, les poings fermés sur l'énorme clef, celui-ci n'exprime pas la lassitude et le renoncement. Il porte haut sa tête rase et

énergique, il révèle par du défi et du mépris la fureur concentrée et la faculté de résistance qui grondent en lui. La mâchoire vient en avant, la bouche dure est serrée dans une grimace amère. Ses jambes écartées et solides font effort pour aller au pas lent de ses amis. C'est un homme d'âge mûr, un quadragénaire robuste, possible porteur de mousquet, un bourgeois capable de bataille. Ses yeux, lumineux dans l'ombre, encavés dans la profonde arcade sourcilière, regardent droit devant eux. Son crâne est solide, sa taille est élevée et droite. Il affirme sa volonté de martyre et l'outrage fait à tous par une colère muette de vaincu, il porte superbement la haine et la douleur rageuse de la ville.

Parmi les autres, le plus caractéristique est un jeune homme. Sa marche hésite et s'attarde. Il se détourne à demi, se tient comme en équilibre sur son corps infléchi, tourne la tête, incline son visage, entr'ouvre la bouche, clôt les yeux et fait de la main droite, l'index levé, les doigts détendus en éventail, un geste extraordinaire d'une gran-

deur bizarre, d'un attendrissement profond, un geste qui ne dit pas l'au revoir, mais l'adieu, l'adieu définitif du vivant éphémère, un geste qui exprime de la fatalité et de l'irréparable. La jeunesse condamnée s'avance d'un pas automatique vers la mort, la tête osseuse et la maigreur svelte laissent transparaître l'élégant squelette. Cet homme, dont le corps ploie, dont les jambes s'arrêtent, mais vont se remettre en mouvement, dont le visage se penche vers la terre, dont la main ébauche un geste machinal, c'est l'homme qui traverse la vie, fixé en une statue prodigieuse, qu'il faudrait peut-être simplement appeler le Passant.

De même que pour la Francesca, de même que pour toutes les figures de la Porte, Rodin a donc ici transfiguré et agrandi son sujet. Son art n'a jamais été plus complet. Il a sculpté, car il faut qu'on sache la conscience apportée à ces travaux, il a sculpté les nus avant de songer à aucun arrangement de draperies, il a mis sous ces voiles des charpentes, des systèmes nerveux, tous les organes de la vie, des êtres de chair et

de sang. Il a marqué son œuvre des caractères indispensables à sa destination. Mais, ceci fait, il est allé, comme toujours, vers l'expression durable, vers le symbole, vers la synthèse. Il est resté ouvrier, et il est monté jusqu'à la philosophie. Les personnages qui passent devant nous, les trois en lesquels s'est résumé l'essentiel de la description, et les trois autres, sont de toutes les latitudes et de tous les temps. Ils expriment, en de vivantes synthèses, le renoncement, le dédain, la fierté, la douleur de vivre, les sentiments humains arrivés au paroxysme muet, au moment où la parole est moins éloquente que le geste errant des mains et l'expression exaltée de la face. Ils figurent éloquemment la courte existence et le chagrin de l'homme. Ils sont marqués de la tristesse qui est le caractère inéluctable de toutes les grandes œuvres.

VIII

Ainsi se présente dans son ensemble, et dans quelques-uns de ses détails, l'œuvre

actuellement accomplie par Rodin. Pour pénétrer maintenant, davantage, dans l'intelligence de l'homme, dans le laboratoire cérébral où s'élabore sa production, il faudrait énumérer des opinions et rendre compte de conversations, analyser la forte éducation générale que Rodin s'est donnée à lui-même par la lecture et le voyage.

Qu'il suffise de dire que la lecture, très libre, avec de tenaces préférences pour Dante, pour Baudelaire, pour Flaubert, et pour quelques vivants, n'a pas fait du sculpteur original un illustrateur. Le voyage, à travers la campagne de terre, vers les monuments, n'a pas, non plus, fait dévier la personnalité de l'artiste, en lui imposant le souvenir des technicités anciennes. Des maîtres disparus, Rodin n'a voulu retenir que l'affirmation autoritaire de leur indépendance, comme il ne cherche, pour son art, chez les littérateurs, que des analyses équivalentes aux symboles des formes.

Il admire toutes les originalités, écarte les commentaires des professeurs, et retrouve la réalité de l'art grec à travers les

canons et les règles. Il se proclame le frère respectueux des constructeurs de cathédrales et des fouilleurs de pierre du Moyen Age. Il est en extase devant Chartres, Rouen, Beauvais, le Mont Saint-Michel, Notre-Dame de Paris, le portail tout fleuri et tout flamboyant de Reims qui lui donne par une belle et audacieuse analogie l'impression d'un soleil qui se couche. Il admire les animaux assyriens qui allongent leurs membres et déploient leurs ailes au British Muséum, et il admire aussi les bêtes pétries par les mains géniales de Barye. Il a vu Naples, Florence, Rome, et il en est revenu avec des admirations inébranlables. Mais il a aussi, très violemment, la haine des recommenceurs, des restaurateurs, des professeurs d'esthétique, des despotismes d'Instituts.

Le goût de la lecture, de la campagne, de la solitude, l'observation perpétuelle des êtres, la vision des plus fugitives attitudes, l'intelligence des mouvements logiques du corps au point de tenir surtout compte des poses inconscientes prises par les modèles,

telles sont les caractéristiques de l'esprit et du travail de Rodin. Comme tous les grands artistes, il peut être défini : un Moi aux prises avec la Nature.

V

GUSTAVE DORE

27 janvier 1883.

Le cas de Gustave Doré est extraordinairement intéressant.

Au milieu des hommes de ce siècle, avides d'observation, curieux de toutes les expériences, Gustave Doré affirma hautement le dédain de la réalité. Il traita la vérité comme une non-valeur, la mit à la porte de son atelier, se refusa à chercher son idéal dans la nature, et proclama la Fantaisie la souveraine toute-puissante. Pendant toute sa vie d'artiste, aucun de ses coups de crayon n'est venu démentir cette attitude et trahir qu'il ait été touché ou troublé par l'aspect des lignes véridiques unies aux couleurs sincères.

Il voulut reproduire le monde entier, les paysages, les architectures, les civilisations : les forêts profondes dont l'ombre mystérieuse et formidable donne le vertige, les champs paisibles dont le soleil illumine la moisson, les torrents dont l'écume passe avec une clameur, les clairs ruisseaux qui chantent leur chanson de cristal sous les saules, la mer qui donne la sensation de la matière infinie, les piliers trapus et le cintre romans, les colonnes élancées, épanouies en floraisons de pierre, de l'art gothique, les élégances ouvragées, la dentellerie délicate de la Renaissance, la vie biblique, le grouillement du Moyen Age, l'Italie aventureuse et amoureuse, la vie exubérante du XVI[e] siècle, l'ordonnancement du XVII[e] siècle, la terre brûlée et les guenilles brodées et ensoleillées de l'Espagne, la misère sur laquelle le brouillard de Londres jette son voile de deuil.

Et cela ne suffisait pas encore à sa dévorante imagination. Il voulut peindre sous des aspects philosophiques les drames et les comédies de la vie animale. Il finit par sau-

ter, d'un élan furieux, comme le clown de Banville qui alla rouler dans les étoiles, pardessus le temps et l'espace, il s'empara de la légende et du conte, il construisit des villes fantastiques, anima des êtres surhumains, il rêva un Paradis et un Enfer.

Mais tout cela, il voulut le trouver dans les livres, et c'est l'ensemble de cet œuvre ainsi conçu, — illustrations de *Rabelais*, de la *Légende du Juif-Errant*, des *Contes drôlatiques*, des *Contes de Perrault*, du *Don Quichotte*, des *Fables*, de la *Divine Comédie*, du *Roland furieux*, de *Viviane*, — qui révèle le double secret de l'originalité et de la faiblesse de cet imaginaire.

Il refusa d'étudier la nature, de regarder l'homme, parce qu'il avait tout un univers poétique, tout une humanité littéraire dans son cerveau. Ce ne fut pas là une intelligence ordinaire, et il y eut, à coup sûr, chez Doré, un illuminé, un voyant. Le don de faire vivre les pages qui enchantaient son esprit et exaltaient son imagination jusqu'à

la fièvre, ce don, il l'a possédé d'une manière exceptionnelle. Il a vraiment su lire certaines lignes des poètes qu'il voulait traduire. Un fragment de phrase, un mot se creusaient devant ses yeux en d'infinies perspectives, devenaient les pivots de constructions compliquées, d'architectures cyclopéennes ou ajourées. Violemment, le lieu de la scène était agrandi, les objets étaient déformés jusqu'à l'énormité.

Il voyait, entre les lignes qu'il lisait, se profiler des escarpements, frémir des frondaisons, s'agiter des foules, et immédiatement, sa prodigieuse faculté d'assimilation, sa facilité de dessinateur prodige, lui faisaient jeter sur le papier les êtres et les choses qu'il avait entrevus dans la fumée de son rêve. Des escaliers étaient taillés dans des montagnes, des forêts poussaient avec des jets et des régularités prodigieuses, des nuages s'entre-choquaient comme des armées, des foules défilaient, couraient, s'écrasaient avec des allures qui faisaient à la fois songer à des gesticula-

tions de géants et à des grouillements d'insectes.

Mais peu à peu, sous l'incontestable puissance de ces évocations, des lacunes graves se révèlent. On est frappé de l'uniformité des mises en scène, des vulgaires oppositions de lumière et d'ombre, de blanc et de noir, des mollesses arrondies du dessin, de l'unique poursuite des effets de surface, du persistant refus d'aborder l'intime de l'être. Le manque de fortes études se prouve dans le détail comme dans la conception, le crayon essaie de suppléer à tout ce qui se dérobe par une outrance linéaire et une exagération du mouvement. Il transforme tout, allonge les arbres, accentue les physionomies d'animaux, amincit l'homme en fuseau ou le roule en boule. A travers les traits violents dont il marque les objets ou les êtres vivants, on aperçoit l'inexactitude des proportions, le mauvais agencement des parties, l'inexplicable parti pris des silhouettes, la constante et fastidieuse répétition des expressions, la non-viabilité qui se

dégage de l'ensemble. Gustave Doré avait inventé, pour remplacer l'étude du squelette et des muscles, de représenter les extrémités et les attaches par une complication d'arabesques, d'arrondir les épaules, les coudes, les genoux, d'indiquer l'ossature et la musculature par ces sortes de traits en virgules qui équivalent à sa signature. Mais tout cela était emporté dans le torrent d'une verve furieuse, ou enlevé par l'essor d'une imagination poétique, et volontiers on pouvait laisser de côté les objections. Une qualité reste, qui prend les yeux et l'esprit, qui intéresse, qui amuse, qui donne à Doré sa place, qui est le signe de la personnalité de l'artiste, c'est la recherche et la trouvaille du pittoresque.

A ses débuts, on fut ravi. Ses premières productions avaient l'endiablement, l'heureux départ de la jeunesse. Il fut un caricaturiste instinctif de l'humanité. Il avait commencé très jeune à dessiner dans les petits journaux, et il s'était révélé tout d'abord ingénument comme apte à défor-

mer le corps et le visage de l'être humain. Cette aptitude, il la garda pendant toute sa vie, l'apporta avec lui dans le domaine de la Littérature et de l'Histoire. Il fit la caricature du Moyen Age, de la Renaissance, de l'Espagne chevaleresque, de l'Italie galante, avec la même joie qu'il avait apportée à exprimer la vie remuante des boulevards et du bal de l'Opéra. On peut dire, en toute impartialité, que Doré a donné toute la mesure de son talent créateur dans le *Rabelais* et les *Contes drôlatiques*, chefs-d'œuvre de cocasserie épique. Jamais on n'a mieux fait s'agiter une foule baroque, jamais on n'a défiguré l'homme de manière plus amusante que Doré dans les illustrations du *Gargantua*, du *Pantagruel* de l'énorme satirique du XVIe siècle, et des contes qui furent le délassement de l'homme de génie, de l'illustre auteur de la *Comédie humaine*. Il exprime là, véritablement, le paroxysme de son talent, de sa sensation du mouvement, du grouillement et du costume.

Doré porta le poids de ce premier succès.

Il est resté pour beaucoup l'interprète bouffon, plein de joie et d'esprit, des deux tourangeaux, François Rabelais et Honoré de Balzac. Le crayon gras et malicieux du caricaturiste ne retrouva pas ses aises dans les paysages sidéraux et infernaux du *Paradis* et de l'*Enfer*. Ses procédés à la Rembrandt, les éclats de lumière crevant l'opacité des noirs, les grappes humaines imitées du *Jugement dernier*, mirent en évidence l'insuffisance du dessin, la fréquence des effets faciles, des antithèses enfantines, l'étalage d'un bric-à-brac romantique, démodé, les paysages arrangés en décors, le groupement des personnages mis en scène comme dans des fins de cinquième acte. C'est un décorateur théâtral, amoureux de l'effet, expert à construire les rues en spirales d'une vieille ville, à faire surgir les murailles multipliées d'un palais de rêve, à dessiner les méandres en labyrinthe d'un parc enchanté, à faire envahir les pierres en ruines par la vie sauvage de la végétation. Sur ces bâtisses vertigineuses, sur ces colonnades d'arbres, sur ces feuil-

lages mystérieux, il fait jaillir en coulées et en cascades la même lumière artificielle qu'au théâtre, il ménage, par des trucs permanents, les oppositions de l'ombre et de la clarté, il joue de la projection, des ténèbres et de l'apothéose. Son œuvre, à ce point de vue de la plantation du décor et de l'effet de lumière, est un drame, un opéra et un ballet. Jamais on ne se sent pris par une émotion sincère, frappé au visage par un souffle frais de nature.

C'est que l'artiste fuyait cette nature qui aurait pourtant renouvelé inépuisablement ses moyens et ses sujets. Il vécut hors d'elle, n'en vit que l'extériorité, ne regarda pas assez attentivement les apparences pour les pénétrer. Artiste par l'habileté de la main, par la trouvaille incessante de son crayon, il échoue chaque fois qu'il s'ingénie à vouloir exprimer une profondeur de pensée, comme dans la Bible, dans La Fontaine, et ailleurs encore. Il ne put pas devenir un maître de l'expression, il lui fut impossible d'échapper au casque et à la gargouille. Il croyait aux

vertus de la phrase, à la composition cherchée et trouvée dans les livres, et il s'emportait contre les reproches de banalité et de monotonie qui accueillaient ses tours de force. Comment ne vit-il pas que son cerveau et sa main s'ankylosaient dans cette recherche aride du sujet et de l'effet? Comment ne comprit-il pas que la nature et la société aux aspects changeants auraient sans cesse rafraîchi ses idées, redonné la vie à son talent?

Il préféra être la mère Gigogne de l'illustration littéraire, il préféra aller de chute en chute, tomber de Dante en Arioste, et souligner lourdement les scènes condensées et rapides de La Fontaine, qui exigeaient une pénétration tranquille.

Il fit plus : il agrandit ses images, brossa les toiles singulières que l'on a pu voir aux Salons de Paris et à l'exhibition permanente de ses œuvres organisée à Londres, où le « bleu » de ses conceptions, l'idéalisme de son exécution l'ont mis en honneur. Certaines aquarelles, seules, révèlent

un paysagiste imaginatif et sensitif : on reste surpris devant des bleus de lacs, devant des ciels roses, devant des levers de froides aurores sur des glaciers. Mais avec les œuvres peintes à l'atelier, la déroute est complète. A l'aspect des foules sans corps, des lignes sans accent, des couleurs délavées de ces immenses toiles, on comprit le manque de dessous et les lacunes du talent de Doré. Telle de ses figures qui prenait une véritable vivacité et une grâce d'arabesque à la concentration des traits, à la réduction du cadre, apparaissait démesurée, vide et molle. Il ne réussit pas lorsqu'il entreprit de pousser ses vignettes jusqu'aux proportions de la fresque. Où l'on avait eu l'illusion de la grandeur, on ne découvrait plus que l'enflure et l'inconsistance. Le grossissement de ses défauts les fit apercevoir de tous, il afficha lui même le vide de ses conceptions et de ses personnages, il raconta, dans des formats énormes, comment il s'était perdu pour avoir nié le réel.

VI

ANDRÉ GILL

3 mai 1885.

Les articles à esthétique boulevardière écrits sur la folie et sur la mort d'André Gill furent, à peu près tous, tels qu'on pouvait les attendre. Folie des grandeurs, désir des richesses, vanité artistique, désordre du ménage de garçon, poursuite de la chimère, ce sont là les thèmes développés à l'occasion de ces sortes d'aventures. Les cabotins du café de Suède donnent la réplique aux philosophes du café de Madrid. Le crâne du fou est ouvert, à l'heure de l'absinthe, par des mains vacillantes. Des politiciens qui ne seront jamais que des candidats, des socialistes qui figurent un programme maximum

par la forme d'un chapeau, des peintres qui ne savent pas dessiner, des journalistes qui n'ont pas le temps d'écrire, s'en vont soupeser dédaigneusement l'œuvre du mort de la veille, et — avec des interruptions pour dire : Très peu de bitter — des conclusions sont bientôt alignées, des jugements rendus. Les mots de « raté », de « vidé », sortent des bouches mauvaises et tombent dans les verres. L'aliéné est vite reconduit.

Les journaux reprennent sur un mode plus grave. Les grandes ombres de Gil-Pérès et de Cœdès sont évoquées encore.

L'affaire finit habituellement par l'habituelle publication d'une statistique de la folie littéraire et artistique. Avec des plumes corrosives on cherche, dans le cerveau et dans le cœur de la dernière victime, le secret du mal soudain. On dit le dessinateur enragé de grande peinture, le petit journaliste avide de vraie littérature, on fait défiler toutes les banalités des ordinaires oraisons funèbres terminées par des nouvelles à la main, on raconte les histoires de femmes, on exhibe les vers rongeurs. On fait toucher

du doigt la poussière de l'atelier de la rue d'Enfer, épaissie sur les montants des chevalets et sur les couleurs desséchées des palettes, on montre le dessinateur loin de chez lui, faisant bouffer ses cheveux et friser sa moustache auprès des filles de l'Elysée-Montmartre, sous le bâton de Métra.

Rien de tout cela n'est oublié, mais on ne dit rien de plus. Seulement des considérations usées, des anecdotes vieillotes. Quelqu'un qui aurait connu Gill, qui l'aurait pénétré du regard, sondé de la parole, pouvait montrer ce qui serait autrement intéressant : la construction cérébrale de l'homme, le comment de son existence, le pourquoi de sa déraison ? Mais les habitudes d'analyse sont rares, et il est plus facile de parler de psychologie que d'être psychologue. Pour connaître les choses dont on parle, il faudrait regarder la vie de trop près. Le diagnostic n'a donc pas été établi, et on nous a donné, comme toujours, de l'imagerie parisienne à regarder.

Au moins, si aucun n'a pris la parole, de

ceux qui furent, à une heure donnée, bien placés pour voir et pour comprendre l'homme mort à Charenton, les autres, les premiers venus, qui ont lu les vers, regardé les tableaux, feuilleté les journaux illustrés, peuvent chercher la signification de ce travail artistique, mené au jour le jour, pendant quinze années? Si l'on ne sait rien de certain sur la transformation du beau garçon orgueilleux et timide, solide et fin, en ce corps diminué, en cette tête déprimée, qui ballottèrent dans la bière trop large, du moins pouvait-on essayer de caractériser l'esprit qui prenait, chaque semaine, son vol par les rues, s'intéresser aux sourires et aux grimaces, aux traits et aux couleurs qui éclairaient de leurs taches et de leurs contournements, les kiosques et les devantures? Que l'on fasse le silence sur le malade, sur lequel on n'a rien à dire, pour s'occuper de l'artiste, qui a su amuser les yeux et faire sourire les bouches!

Il y a un intérêt attaché à ces collections de la *Lune* et de l'*Eclipse*, et aussi à celles de la *Parodie* et de la *Lune rousse*,

un intérêt de dates et de collections qui rend précieux pour l'histoire future tous les papiers noircis et coloriés. Le dessin de Gill est un document, qui sera regardé, dans l'avenir, par les catalogueurs, par les curieux de notre époque, par les historiens de notre vie intellectuelle, — et par ceux qui sont sensibles à la belle allure d'un coup de crayon, à la recherche du caractère et de l'expression.

On entend d'ici les objections. Œuvre inférieure — feuille de papier ornée, oui, mais feuille de papier volante — joli trait sans importance — risibles compositions qui ne pourraient même pas figurer dans un vestibule de musée !

Certes, Gill, gaspillé dans les journaux, mort fou à quarante-cinq ans, n'est pas personnel et complet, il n'offre pas le magnifique développement des artistes qui se renouvellent tout en affirmant une vision spéciale de la nature et de l'homme. Pourtant, cet inquiet, avec une évidente préoccupation de Daumier qui jamais ne le

quitta, affirme une manière à lui dans la disposition d'une scène, dans le silhouettement d'un personnage, dans le paroxysme expressif d'une physionomie. Il a le goût du sommaire, la constante recherche de la ligne qui enferme un corps et le rend significatif. Et cette préoccupation, il peut d'autant mieux l'affirmer qu'il est caricaturiste, cette ligne, elle est d'autant plus visible, qu'il l'arrondit, qu'il la distend, qu'il l'enfle à faire éclater la forme, et que le dessin en prend une ampleur qui stupéfie, comparée à la restreinte feuille de papier. N'est-ce pas, que tous les bonshommes de la *Lune* et de l'*Eclipse*, vus comme à travers une boule d'eau, ont l'air de dépasser le format du journal, de venir en avant, de s'étaler sur les côtés, de supporter le titre comme un plafond trop bas? N'est-ce pas, aussi, que le trait principal, l'expression dominante d'un visage, la haute note d'une situation, sont souvent résumés au bon endroit en un tracé ferme et fin, qui parle de loin et chuchotte de près? Ce sont là des qualités, et si l'artiste qui les a pos-

sédées les a mises en œuvre intelligemment, sachant discerner parmi les événements qu'amène chaque jour, au milieu de l'incessant défilé des personnages, ceux qui seront oubliés le lendemain de ceux qui auront la relative durée, alors, il faut bien reconnaître que son œuvre est au moins un recueil de pièces justificatives.

L'écrivain qui racontera le second Empire, le règne de l'Assemblée de 1871, les coups du 24 Mai et du 16 Mai devra faire une allusion à ces documents, noter l'éclat de rire qui sonnait parfois du faubourg au boulevard, lorsque la charge signée André Gill apparaissait dans la rue houleuse, étoilant le kiosque, trouant la devanture du libraire.

Feuilles tachées de rouge, de bleu, de vert, de jaune, dessins faits de noir et de blanc, portraits sobres et charges violentes, rébus raillant la censure et allégories commentant l'actualité, tout cela sera compris dans la sélection à venir des choses d'art dites « caricatures », qui racontent les mœurs et la politique. Il n'y aura pas là,

sous cette courte signature, vite connue : « And. Gill », la haute misanthropie et la raffinée observation de Gavarni, la puissance musculaire et l'intensité d'expression de Daumier, l'horrible et le tragique de Goya, l'épique bourgeois de Monnier. Gill n'a vu que quelques hommes, — et non une époque. Il a été épigrammatique, — et son talent modéré est resté inactif pendant les tourmentes. La bataille ne l'a pas excité et l'odeur du sang ne l'a pas troublé. — Ce qu'on trouvera chez lui, c'est une gaieté tranquille et une connaissance malicieuse du visage humain.

VII

KARL BODMER.

27 janvier 1886.

Karl Bodmer est une sorte de Bas-de-Cuir qui est resté fidèle à la vie libre et rustique de sa jeunesse, un tranquille bonhomme qui a gardé vivace le souvenir des contremarches et des aventures anciennes. Il a, en effet, accompli une excursion qui compte. Vers 1830, il voyageait à travers les tribus indiennes campées dans les prairies que traverse le Missouri, au bas des Montagnes-Rocheuses. Il recueillait là, pour le livre du prince Maximilien de Wied-Neuwled, son compagnon de voyage, nombre de curieux dessins qui resteront peut-être le plus im-

portant document ethnographique sur la race disparue. Aujourd'hui le chemin de fer traverse le pays des Grands-Lacs, et le champ cultivé remplace la Prairie infinie. Bodmer a donc bien fait de quitter les Indiens pour les bûcherons et les charbonniers de la forêt de Fontainebleau. Il fut un de ceux qui s'avisèrent de peindre au Bas-Bréau et à Franchart. Il fut de ceux qui découvrirent la forêt qui n'avait encore inspiré qu'une eau-forte à Van der Meulen ! Depuis, les uns sont morts, les autres habitent ailleurs. Après Brascassat, Diaz, Rousseau, Millet, Barye, Jacque, — Bodmer est resté seul à Barbizon.

C'est là qu'il a peint ses tableaux, qu'il a crayonné ses dessins. Il ne s'en est pas tenu comme les autres au décor et à l'habitant prévu. Le Bas-de-Cuir s'est immédiatement retrouvé. Il est allé à la vie cachée, difficile à observer et à représenter. Il s'est mis à la recherche des êtres brusques et méfiants qui vivent dans les fourrés, sous terre, sous les hautes futaies. Il s'est fait le peintre de tout ce qui s'enfuit, de tout ce qui détale,

de tout ce qui s'envole. Les bruits d'ailes et les bruits de branches cassées l'ont attiré. Il a fait le rude métier d'épier, de surprendre les habitudes, de suivre les pistes, de rester des heures aux endroits où les bêtes viennent boire. C'est ainsi qu'il a pris les signalements en ses croquis et qu'il a pu dresser les procès-verbaux en ses peintures. On voudrait moins de sombre uniformité dans les fonds, plus de subtilité dans le rendu de l'atmosphère et de l'heure, une plus grande liberté de pinceau dans l'exécution des plumes et des pelages. Mais, presque toujours, il faut reconnaître et louer la vraie précision de l'allure et la juste trouvaille de l'expression.

C'est la manière de marcher du loup, la spontanéité de son arrêt, son repos méfiant, la férocité de sa faim. C'est la figure que forme le vol d'une bande de hérons, le coup d'aile oblique rasant la terre et trempant dans l'eau. C'est la souplesse de mouvements de la loutre, se glissant à travers les verdures mouillées, le long des pierres fil-

trant la source. C'est l'assemblée de lapins, assis, sautant, montrant leur bout de queue ou leur nez remuant. C'est la sensation de rapidité que donne le cerf debout, inquiet, toujours prêt à partir de ses pattes frêles. C'est la patiente indifférence des biches assistant au combat des mâles en rut. C'est la joie des corbeaux dansant dans la neige, becs ouverts, ailes étendues, autour d'une bête morte. C'est la physionomie morale du renard, son fin museau, ses yeux obliques et rapprochés, son air chagrin et en dessous. C'est le vautrement grossier de la bande de sangliers dans la glandée, les rudes frottées contre les arbres, les froncements de groins en quête, les clignotements des petits yeux, les tirebouchonnements des queues, les débuchements craintifs et les trottinements joyeux. — C'est aussi le consciencieux dessin de l'arbre, l'exacte assise de la roche, le mystère de l'entrée du terrier et de la tanière.

Devant ces toiles qui dédaignent généralement l'animal domestiqué, qui ont presque pour unique souci de raconter la

vie des bêtes de la forêt, depuis la belette et la fouine jusqu'au dix-cors et au sanglier, un mot vient pour résumer la sensation et préciser l'éloge : — Peinture de braconnier!

VIII

ADOLPHE WILLETTE

14 mars 1888.

Le mime enfariné, silencieux interlocuteur des êtres typiques de l'éternelle comédie, — la coquette, le rival, le tuteur, — ressuscite toujours : on ne tue pas définitivement Pierrot. Il peut avoir affaire aux battes légères des Arlequins, aux lourdes triques des Polichinelles, il peut être chassé par Cassandre, traîtreusement livré par Colombine, arrêté par le commissaire, pendu par le bourreau, toujours il revient, il surgit, bondissant sur ses jarrets élastiques, naïf et rusé, bafoué et cruel. C'est un des plus vi-

vants et des plus immuables symboles de l'homme qui aient été créés. Pierrot gesticule et grimace dans la région où se meuvent les êtres inventés qui nous semblent avoir vécu. Il est vrai, nécessaire, irremplaçable, comme Guignol et comme Hamlet.

Il serait donc déjà de toute justice d'essayer de définir la manière du dessinateur qui a trouvé une incarnation nouvelle du funambulesque personnage, et d'indiquer la place bien à lui qu'il occupe parmi les quelques artistes originaux du Paris actuel.

Chroniqueur du crayon, raconteur au jour le jour de l'actualité, satiriste de journal, Willette est venu montrer une aisance de travail, une souplesse d'esprit, une grâce de la ligne et de l'expression, au milieu des fabrications et des essoufflements coutumiers. La conclusion de toute critique inventoriant les pages nombreuses qu'il a produites, depuis les pochades, les esquisses, les croquis, jusqu'aux réalisations, sera que l'auteur de toutes ces images est

un artiste créateur d'idées et de formes, pénétrant par une vision particulière la réalité qui l'environne.

Certes, Willette est né, comme presque tous les intellectuels de ce siècle, sous des influences. Tout l'art et toute la littérature que nous avons derrière nous ne peuvent pas être sans effets sur nos cerveaux. Chez le dessinateur du *Chat noir* et du *Courrier français* on constatera donc un air de famille avec les peintres des fêtes galantes du XVIIIe siècle. Quelque chose de la gaîté friponne de Boucher et du plaisir mélancolique de Watteau, quelque chose du chiffonnage et du libertinage des petits maîtres qui ont su si bien froisser les robes et aiguiser les regards des coquettes, c'est là ce qu'on pourra trouver, épars ou précisé, dans certaines de ces illustrations modernes. Seulement, ces illustrations n'ont pas été copiées sur des tableaux et dans des portefeuilles de musées. Elles ont été transcrites d'après nature, et le transcripteur n'est pour rien dans la parenté qui s'est

imposée à lui. Il s'agit d'une conformation de son œil, d'une allure de sa main, d'une tendance instinctive de son cerveau. Les spectacles qu'il nous donne à regarder sont d'aujourd'hui, la femme qu'il a mise en circulation n'est pas un pastiche des belles à hauts talons et à cheveux poudrés, mais leur descendante bien vivante, et bien de Paris, fin du XIXe siècle.

Les spectacles, ce sont les spectacles de la rue, des lieux de plaisir, des cafés, des ateliers et de la mansarde. C'est le Paris artiste, vicieux, noceur et pauvre, qui a trouvé son historien amusé et désabusé. Cet historien s'est localisé et ne sort guère de ce quartier de Montmartre qu'il a choisi comme champ de sa libre observation. Quand il consent à introduire un détail précis dans sa mise en scène, on s'aperçoit que le domaine qu'il parcourt tient entre la place Pigalle et le moulin de la Galette. C'est là où il observe les silhouettes, où il note les dialogues. Silhouettes gesticulantes, vues dans une atmosphère de brume, au long des maisons, au pied des becs de gaz, per-

sonnel d'ouvrières, de filles, de modèles, de voyous. Dialogues spirituels, faits de finesse et de brutalité, qui vont de la satire littéraire à l'argot des boulevards extérieurs. Légendes tantôt symboliques et précieuses comme des phrases de poèmes en prose, tantôt enflées de ton et violentes comme des engueulades de la rue.

Les spectacles, ce sont aussi, ce sont surtout les imaginations de Willette. Il n'a pas grande estime, au fond, pour les décors réalistes et pour les figurants de l'existence parisienne. C'est un fantaisiste qui aime, par-dessus tout, à évoquer les ombres pâlotes des fillettes qui pleurent et qui rient dans des pantomimes, des danseuses qui dansent dans des rayons de lunes, des chats qui sautillent et se hérissent sur des toits improbables, de Pierrot, de l'éternel Pierrot renouvelé, resté sentimental et devenu gamin, qui aime, qui mystifie, qui s'amuse, qui ennuie les autres, qui meurt, qui ressuscite sans cesse. On connaît toutes ces séries sans paroles, ces suites de gestes clairs, ces histoires racontées à la muette

par un crayon bavard. Les pages de ce genre, fines et divertissantes, sont parmi les meilleures. Elles ont un peu des féeries réglées par la reine Mab, du pizzicato aigu et presque imperceptible qui frémit au plus touffu d'une forêt symphonique. Leur charme de subtilité et de mystère ne vient pas seulement du dessin remuant et atténué des petits personnages, mais de la couleur particulière de l'ensemble. On touche là à l'une des caractéristiques du talent de Willette. Le dessinateur est un coloriste, il sait toutes les variétés du gris pâle et il compose des tableaux de nuances avec des blancs purs et toutes les décompositions du blanc mêlé de parcelles de noir. Il adore la clarté de la lune, la tombée de la neige, la ouate du brouillard. Il sait la différence entre le calice du lis, l'empèsement d'une collerette, la transparence d'une chemise, la chair d'une femme délicate. Il semble qu'il ait su éclairer en poète ces feuilles volantes, par la lumière d'astres des nuits de lune et d'étoiles, et qu'il se soit plu à les poudrer malicieusement avec la farine loin-

taine des anciens moulins de la Butte et la poudre de riz qui voltige aux bals de l'Elysée.

La femme, enfin, est d'une tournure et d'une expression qui équivalent à une signature. Blonde, petite, maigre, mais fausse maigre, avec un corsage et une croupe, elle offre à la fois à la curiosité sensuelle des chairs lourdes et des finesses d'attaches. Elle est nerveuse et meurtrie. Ses meurtrissures sont les stigmates du travail, du plaisir, et le signe du rapide mûrissement de son jeune corps. Elle est généralement misérable, et toujours gaie, avec une amertume sceptique au coin de l'œil et au coin de la bouche. Sa toilette change avec sa fortune, mais elle a toujours les mêmes dessous que Willette excelle à représenter, la chemisette, le pantalon bouffant et brodé, le corset noir qui lui amenuise la taille et lui ballonne les reins, les bas rayés qui collent à son mollet haut placé et à sa cheville sèche. Elle est coiffée un peu follement et circule généralement nu-tête, un peu décolletée, les coudes et les

pieds en dehors, la figure riante. Elle promène à travers les rues sa gentillesse de chatte blanche, sa gourmandise avide de charcuterie et de gâteaux, son verbe haut, sa raillerie en grimaces et en rires, son inconscience amoureuse.

C'est la femme qui meurt, comme les oiseaux, les pattes en l'air. C'est la femme frêle, jolie et touchante, rossée par un souteneur. C'est elle, toute jeunette et toute délicieuse, qui embrasse la brave tête d'un cheval d'omnibus. Le montreur de cette Parisienne de Montmartre, de cette femme chétive, blonde et blette, l'artiste qui a caressé et commenté ce type de fine et dépravée grâce faubourienne, cet artiste est né élégant, curieux, féminin. Cette femme-là, un moulin, un chat, un lis dans un pot de fleurs, une lune couleur de farine, voilà des personnages et des accessoires de Willette. Une atmosphère embrumée de poudre de riz, un dessin doux comme une caresse sensuelle, un modelé de chair anémique et vivante, voilà des marques de son talent. Une jolie bravoure, héroïque et gamine, une crâ-

nerie coquette de garde française à Fontenoy et de volontaire à Jemmapes, une haine de libre poète pour les entraves sociales et les tyrannies de l'argent, une gaieté droite et montante comme le vol et le chant de l'alouette, voilà quelques-unes des caractéristiques de son esprit.

IX

JULES CHÉRET

8 juillet 1888.

L'art de notre temps n'est pas, il s'en faut de beaucoup, enfermé tout entier, à dates fixes, dans des salles d'exposition. Sans parler des quelques ateliers clos, des estampes rares tirées à petit nombre, des dessins qui passent sous les mêmes yeux attentionnés d'amateurs, il est encore des œuvres, visibles pour tous, celles-là, et que l'on peut contempler sans avoir reçu d'invitations imprimées, sans être inséré dans la mécanique d'un tourniquet. Pas de convocations, pas de vernissage, pas de déjeuner où les calembourgs tombent dans les

sauces vertes, avec les chenilles des Champs-Elysées. Les cadres ne sont pas reluisants d'or et on n'a pas à déchiffrer les rébus des sujets à l'aide des catalogues. Tout le monde peut défiler, s'arrêter, regarder, revenir, et les œuvres sont sans cesse renouvelées. Pourtant, les critiques ne prennent pas de notes, et on ne signale pas d'attroupements de passants, comme devant les succès du Salon, bébés mécaniques, soldats de plomb, nymphes et dryades de squares.

C'est parce qu'il s'agit de la Rue, sans doute, que les célébrateurs habituels du style, du grand art, de la peinture décorative, ne consentent pas à se récréer l'œil et à s'amuser l'esprit de ces hardies compositions, spontanées et faciles au premier aspect, comme des fusées de feu d'artifice, de ces gracieux et fulgurants crayonnages que Jules Chéret fait courir en feux follets du haut en bas des murailles de Paris.

Qu'on le veuille ou non, ce Chéret, l'afficheur Chéret, dont le métier de dessin est une grosse industrie, dont la verve sans arrêt défraie le travail d'un populeux atelier

d'ouvriers imprimeurs, d'escouades serrées de colleurs aux murs et aux kiosques, cet improvisateur qui se joue de l'improvisation et qui se rit des commandes, est un des vrais et des charmants artistes de ce temps. Ceux qui voudront écrire une histoire des manifestations artistiques devront faire figurer à leur sommaire le nom de cet isolé, et étudier à loisir l'œuvre qu'il a faite sienne dans un genre tenu en méfiance, ou plutôt ignoré, laissé aux mains d'exécutants qui n'avaient jamais su ni pu en tirer parti.

L'enseigne avait été honorée parfois de la signature d'un homme de talent à ses débuts, ou d'un maître se pliant à une fantaisie. Certains frustes artisans avaient pu, aussi, trouver la naïveté caricaturale, la solidité de lignes et la couleur de hasard qui ont fait classer quelques-unes de ces peintures boutiquières comme des spécimens curieux de l'art populaire, à l'égal des statues de bois puissamment équarries et des images violemment coloriées. L'affiche, d'emploi surtout moderne, n'a guère eu, jusqu'à Chéret, de ces bonnes fortunes.

Brusquement, celui-ci est arrivé, apte à renouveler les lignes simples et les taches vives de l'imagerie populaire, ayant le même sens des simplicités que les peintres d'enseignes, mais combien plus savant et autrement raffiné ! Il est d'abord le fin ouvrier parisien, un arrangeur de goût sûr, ayant presque tout de suite, avec la grâce innée, l'incompréhensible expérience, la mise en œuvre facile, qui semble ne coûter aucune peine au cerveau et à la main. Après quelques années passées à Londres et données au dessin de prospectus, aux lithographies pour romances, il essaie quelques affiches coloriées, et voilà que ce qu'il fait ne ressemble à rien dans ce genre, s'encadre avec un bonheur singulier au milieu des autres affiches maculées de pauvres images, salies de tristes lettres noires, s'envole avec grâce ou s'installe avec sérénité sur la pierre jaune d'une bâtisse ou sur le granit gris d'un monument.

Il n'y avait pas à chercher davantage une vocation. Les uns naissent habiles à discerner les expressions, les révélations de pas-

sions, les indices de caractères du visage humain. D'autres ont en eux l'âme qui correspond à l'âme éparse des verdures et des eaux, des champs tranquilles et des mers fâchées. Chéret est un illustrateur de villes, un artiste citadin, civilisé, épris des fêtes aux lumières, des gaîtés de festins, des bals sur les parquets luisants, des coquetteries et des somptuosités des robes souples. Il a un sens théâtral particulier, le sens des spectacles en plein air, des clowneries et des sauteries de cirques, des concerts sous les arbres, des projections de lumière blanche, des contorsions des Augustes et des élégances de gymnastes. Tout sujet, avec du grotesque ou du charme, se présente pour lui détaché de terre, suspendu, groupé dans un air léger. Il était le moderne qui devait dégager du réel de tous les jours, la vie d'aujourd'hui en formules d'apothéoses. Il n'a pas failli à sa destinée, il a dressé, par tous les temps de soleil et de pluie, par toutes les rues sombres et claires, les décors de nos plaisirs, il a silhouetté, de son écriture incisive et légère, toutes les morosités

fantasques en habits noirs et toutes les inconscientes Folies à grelots.

D'avance, il a su quelles figures feraient ses personnages, quelles lueurs projetteraient ses feux de Bengale sur les fonds de pierre, sur les palissades, sur les colonnes Morris, ou au milieu des placards de toutes les réclames et des multicolores professions de foi électorales. Il a mis sur nos habitations qui ressemblent à des magasins ou à des casernes, toute la gaieté de couleur compatible avec notre atmosphère. Quand les affiches ne serviraient qu'à cacher un peu des maisons, ce serait toujours autant de gagné. Il ne faudrait pas beaucoup chercher, même sur les monuments où l'or se relève en bosse, pour trouver des tares qui ont tout avantage à être dissimulées sous des emplâtres de papier. L'architecture moderne n'a rien à perdre aux incessantes applications d'affiches.

Il se passe peu de semaines sans qu'un mur de Paris se revête de ces grandes affiches où l'annonce des grandes lettres importe peu. Les lettres, comme le reste, sont

décoratives. Inutile de lire, quoique le commerce et l'industrie aient trouvé leur compte à s'adresser à ce rare artiste. Chéret illustre tout, affiche tout, mais il sait bien que les entreprises, les spectacles, les œuvres qu'il annonce à son programme multicolore ont peu de chance de réussite et de durée. Louis Mullem a dit qu'il en était de ces affiches comme du boniment des théâtres forains, plus intéressant que la pièce jouée à l'intérieur. Certes, oui ! Les livres d'un jour, les vagues industries, les poussiéreux galas, oubliés aussitôt qu'appris, auront au moins permis une éclosion d'art et assuré la survivance de l'œuvre d'allure triomphale et d'infinies subtilités. Regardez-y bien. S'il y a aujourd'hui des exécutants habiles aux brusques perspectives et aux obliques plafonnements, l'un d'eux est Chéret, violent arrangeur de noir et de rouge, de clairs tons d'aquarelles et de veloutés de pastels, passant insoucieux qui colle des affiches aux murs et qui s'en va à d'autres besognes sans détourner la tête. S'il y a de vivaces dessinateurs connaissant, chiffonnant et éri-

geant la femme de maintenant comme les connaisseurs et voluptueux artistes du siècle dernier, l'un d'eux est Chéret, bâtissant à traits nerveux et musclés des créatures de chair, généralisant et stylant la Mode. En même temps qu'il joue le rôle de Tiepolo des carrefours, de Watteau des magasins de nouveautés, il est le coquet régisseur des rieuses masquées et des danseuses qui se pâment, et parfois, aux jours où il est libre, où un programme ne lui est pas imposé, il dresse de vivantes créatures, longues, fines, rythmiques, il profite d'une exposition de saison pour dresser en pied une forme nouvelle de l'éternel féminin.

X

FEMMES, ON VOUS TROMPE

3 mars 1893.

Que ce titre n'effarouche pas celles qui vont lire ces pages et qui croiraient y trouver la constatation trop précise de mésaventures matrimoniales ou amoureuses. Le sujet aurait bien son importance, mais c'est d'un autre qu'il s'agit, bien impossible à négliger, puisqu'il donne à examiner la possibilité de vivre, les brutales conditions de la lutte pour l'existence.

Incidemment, au hasard de l'actualité, à la suite d'une conversation de tribune sur le budget des beaux-arts, le sort de la femme est apparu digne d'intérêt, et la question de

savoir si les travaux d'art décoratif ne fourniraient pas la solution du difficile problème social a été sérieusement traitée.

Un député a demandé l'admission des élèves femmes à l'École des Beaux-Arts, et il a obtenu gain de cause, puisque l'on s'occupe, en ce moment, rue Bonaparte, d'organiser une section d'enseignement réservée aux femmes. A cela, rien à dire, sinon que des revendications aboutissant à l'encellulement de l'École des Beaux-Arts constituent un spectacle suffisamment ironique, et que les désirs d'émancipation des femmes affirment une compréhension de la révolte tout à fait inattendue. Elles se plaignent de leur sort, elles gémissent sur les fers dont elles sont chargées, elles réclament leur lot de liberté, et l'un des premiers usages qu'elles veulent faire de cette liberté, c'est d'entrer en servitude dans la maison du quai, comme bonnes à tout faire de l'Idéal ! Je ne vois, pour ma part, aucun inconvénient à faire droit à leur demande d'un nouvel esclavage. Mobilisez les ateliers, faites entrer les femmes à

l'École des Beaux-Arts, — et faites-en sortir les hommes.

Mais le débat est ailleurs. Un ministre, le ministre de l'instruction publique, croyant agrandir le débat et déboucher l'impasse, a fait cette observation, d'ailleurs juste, qu'il n'y avait que trop de peintres, sculpteurs, aquarellistes, pastellistes, graveurs, etc. Et il a conclu en affirmant qu'il n'y avait qu'à diriger toutes les forces féminines disponibles vers les arts industriels et décoratifs.

Sur cela, on a discuté et on pourra discuter longtemps.

Il est fort singulier que l'on croie encore à l'efficacité des bonnes paroles de ce genre après la leçon répétée par les faits au cours des siècles. Les mêmes qui vont affirmant sans cesse l'unité de l'art, qui ne veulent pas qu'il soit fait de différence entre telles peintures, telles sculptures, qui révèlent de hautes spéculations d'esprit, et les applications de formes d'art aux objets d'utilité, les mêmes qui ne veulent pas entendre parler d'arts supérieurs et d'arts mineurs,

sont les plus chauds à déclarer qu'il n'y a rien de plus aisé que de transformer les mauvais artistes en bons artisans. Ils croient donc que ceux qui manquent régulièrement le tableau et la statue vont réussir le meuble, le vase, la tapisserie.

Pourquoi ? Par quel prodige le sens de la forme, l'instinct de l'harmonie, le goût des lignes et des colorations vont-ils échoir à ceux qui ne les possédaient pas ? C'est l'illusion pure et simple démontrée par toute l'histoire de l'art, c'est l'essai pour changer subitement les faiblesses en forces, c'est la croyance irréfléchie que la médiocrité va devenir subitement de qualité supérieure. Quelle idée du bon artisan ! quelle méconnaissance de son don inné, de son esprit attentif, toujours en travail ! La vérité, c'est que dans une époque comme la nôtre, sans architecture et sans style, l'artisan est devenu aussi rare, et même, à voir les faits, plus rare que l'artiste. Transformer ainsi les innombrables peintres et sculpteurs d'aujourd'hui ! La tâche n'est pas si facile, et l'on ne voit rien qui

puisse motiver une semblable erreur, laquelle rétablit simplement la hiérarchie des arts que l'on se vante, d'autre part, de vouloir supprimer.

Il n'en est pas ainsi, et toute l'histoire racontée par les musées, par les palais nationaux, par les garde-meubles, est là pour faire justice de ces affirmations étourdies. Si l'on croit que le mauvais sculpteur de figures et le mauvais paysagiste sont aptes à créer des objets d'art équivalant aux bijoux égyptiens, aux vases grecs, aux ornementations de fer et de pierre des cathédrales, aux meubles et aux flambeaux du dix-huitième siècle, à n'importe quel fragment de terre modelée ou de bois sculpté de l'art japonais, si l'on croit cela, l'opinion est respectable, mais il apparaît qu'elle est suffisamment démontrée illusoire lorsqu'elle a été exposée.

Au surplus, les occasions ne manqueront pas de montrer le mirage de ces théories, devenues récemment gouvernementales. Le jour où, sous prétexte d'art indus-

triel, les fabricants auront envahi les Salons à la suite de quelques vrais artisans, et auront installé des succursales de leurs magasins à la façon des éventaires des Expositions universelles, on verra s'il y a tant de différence que cela entre la peinture et la sculpture médiocres et l'art décoratif de hasard, à la remorque de tous les styles. On irait loin, avec ce déversement de toute la production d'art dans le prétendu art décoratif, dont il n'existe rien, ce qui s'appelle rien, en ce moment.

Aujourd'hui, il s'agit des femmes et du piège qui leur est tendu, de très bonne foi sans doute. Celles qui croiront trouver de ce côté un avenir d'indépendance, une sécurité de vie, feront bien de se renseigner avant de partir vers ce bel horizon.

Et les ministres aussi feront bien de se renseigner. Pourquoi, avant de vouloir diriger les femmes vers les arts décoratifs, ne demandent-ils pas aux inspecteurs des beaux-arts le chiffre des demandes de secours qui sont adressées à l'administration,

d'une part, et, d'autre part, à la Société des artistes français ?

Presque toutes ces demandes sont formulées par des artistes ayant exposé, connaissant leur métier et incapables de trouver un travail industriel de décoration, par la bonne et triste raison que ce travail n'existe pas ou n'existe guère. Les magasins où l'art industriel se débite fourniraient aussi des renseignements sur les prix des éventails, tapisseries, porcelaines, broderies, etc., sur la rareté de la vente, sur le personnel restreint qui vit à peu près, qui vivote dans cette région décorative, et encore en cumulant plusieurs métiers.

Veut-on quelques chiffres ? En voici, avec leur brutalité et leur misère. Ils sont autrement éloquents que des phrases.

Les dessins pour cartes chromolithographiques sont généralement payés 10 francs, composition et exécution. Les dessins pour adresses, factures, les en-têtes décoratifs sont payés 2 francs, 3 francs, 5 francs. Il y a des éventails à tous les prix, depuis 12 francs la douzaine, puis à 2, 3, 4 francs

l'éventail, pour un coloriage déjà soigné. L'éventail à 10 francs et à 20 francs est demandé à des peintres très adroits. L'éventail d'un prix supérieur à 20 francs est rarement demandé.

Le travail de la peinture sur émail, de la barbotine, rapporte, avec infiniment d'habileté, 5 à 6 francs par jour, rarement 10 francs, et il n'y a jamais de besogne pendant toute l'année. Les décorateurs toujours employés sont peu nombreux. Certaines maisons renommées ont des arrangements avec des artistes. Le prix de vente est partagé en deux parts, mais après vente seulement. Les pièces restent en magasin, et l'on devine que l'attente peut être pénible. Il y a des artistes réputés dont les œuvres garnissent les magasins, sans que ces artistes aient encore touché un sou, l'acheteur ne se présentant pas.

Le vernis Martin ? Il a eu une vogue momentanée et pouvait offrir quelques ressources. Mais cette vogue est bien finie, et c'est à très bas prix que sont payées aux

artistes ces œuvres brillantes. Tout ce qui reluit n'est pas or.

L'illustration? Il y a encombrement. C'est une cible que visent tous les peintres, mais où l'on ne met pas tous les jours dans le billet de mille. Il y a des prix absoluments infimes, dérisoires, et sans cesse l'offre augmente, dépasse la demande.

C'est avec cet art décoratif que l'on veut mettre les femmes aux prises. Pauvres filles et pauvres femmes ! Elles ne savent donc pas à quelles lois de la concurrence vitale elles vont être soumises? à quels adversaires naturels elles auront affaire? Là, comme partout, elles vont rencontrer l'homme, celui qui pratique depuis longtemps le métier qu'elles vont choisir, l'homme plus dispos, plus hardi, peu enclin à se laisser disputer ses moyens d'existence.

Ces concurrents, mais ce sont aussi des artistes, ceux qui exposent aux Salons, dans les galeries, chez les marchands. Ils sont légion et chaque année les listes des noms s'allongent, les catalogues grossissent.

On s'étonne du nombre des tableaux exposés chaque année, on s'inquiète de leur sort. La vérité, c'est que tous ne se vendent pas, et même, dit-on, la vérité c'est que très peu se vendent. Nombre de peintres ne sont peintres que dans le livret, vivent réellement de toutes les miettes industrielles, depuis les leçons au cachet jusqu'aux enjolivements de menus. C'est ainsi qu'ils peuvent arriver à occuper quelque bout de cimaise, et que leur peinture est une peinture de dimanche, le loisir de leurs nécessaires travaux de la semaine. C'est contre tout ce monde que l'on excite les femmes à entrer en ligne.

Elles ne trouveront presque toutes sur ce champ de bataille que des déceptions et des défaites. Elles se croiront des artistes, mais elles seront aussi misérables, aussi incertaines que leurs sœurs couturières ou piqueuses de bottines. Celles qui réussiront seront des exceptions, de fortes instinctives que rien ne pourra empêcher de faire leur œuvre. Elles ont le don, qui est une force rare, aussi rare chez les femmes que chez

les hommes, et il n'y a pas à se préoccuper de celles qui sont marquées de ce signe. Mais c'est à la masse des femmes qu'il faut songer, à celles qu'il importe peu d'exciter à la rénovation des arts décoratifs, à celles qui seront surtout des femmes et des mères, et qui seront néanmoins condamnées aux durs travaux forcés de l'atelier et de l'usine.

Lorsque l'on pense à cette foule de créatures qui vivent par l'homme, qui sont vouées à la maternité par la loi naturelle, la seule solution qui apparaisse à cette terrible question du travail des femmes, — c'est que la femme ne doit pas travailler.

XI

L'HOTEL-DE-VILLE DE PARIS

§ I. — Avant

13 février 1885.

Le Conseil municipal de Paris est définitivement appelé à se prononcer sur un des plus importants projets artistiques qui aient été, depuis longtemps, soumis à l'attention publique. Il s'agit de savoir comment sera décoré l'Hôtel-de-Ville et par qui il sera décoré. Vous entendez bien : l'Hôtel-de-Ville! Ce n'est pas là un banal coin de muraille de bâtiment officiel, un lieu quelconque où personne n'ira et qu'il faut recouvrir de sujets coloriés. C'est la maison de

tout le monde, le résumé de Paris, un assemblage architectural d'escaliers et de salles que la population doit parcourir, un livre ouvert à tous et dont les pages doivent raconter hier et aujourd'hui, l'histoire des êtres et des choses de notre temps et des temps qui l'ont précédé.

Il n'appartient donc pas à quelques-uns de décider, d'après des vues personnelles, d'après une esthétique particulière, quelle philosophie, quelle histoire, quel art on admettra, à l'exclusion de tous les autres, à une représentation définitive dans le vivant et populaire Musée que doit être l'Hôtel-de-Ville.

Il en serait pourtant ainsi.

Une commission d'études où domine on ne sait qui, où se fait on ne sait quoi, aurait déjà apporté des solutions, disposé des places, promis des travaux. Une sorte de prise de possession morale des murs et des plafonds aurait eu lieu. L'Hôtel-de-Ville serait promis d'avance à la tradition réactionnaire de l'École des Beaux-Arts et de l'Institut. On désigne les salles, on cite les

noms. A qui tous ces murs, tous ces panneaux, tous ces dessus de cheminées, tous ces plafonds? La réponse est invariable : c'est au peintre d'églises, au faux mythologue, à l'anecdotier historique, au ridicule idéaliste. C'est à M. Bouguereau, c'est à M. Cabanel, c'est à M. Gérôme, c'est à M. Hébert, et à leurs élèves. C'est à tous ceux qui persistent, dans la France du XIXe siècle, à pasticher la Grèce et l'Italie, à tous ceux qui veulent tout ignorer de notre vie, de nos idées, de nos ambitions, à tous ceux qui méconnaissent les paysages où nous trouvons des émotions infinies, les cieux devant lesquels nous rêvons, les femmes que nous aimons à regarder et à entendre, à tous ceux qui refusent de voir la grandeur des spectacles qui nous ravissent ou qui nous affligent, à tous ceux qui nient le travail des hommes de ce siècle, la beauté d'expression des visages de ceux qui pensent, des attitudes fatiguées des paysans aux champs, des ouvriers à l'atelier. C'est à ceux-là, étrangers à notre vie et à notre art, qu'on a demandé des pensums de prix

de Rome et des dictées de pions, des fantaisies ignorantes et des mythologies pour rire, des déesses en baudruche et des paysages à temples grecs, de l'histoire faite avec des figurants et de la poésie faite avec des réminiscences.

Le rapport de M. Ballu, l'architecte, vaut d'être examiné de près et discuté. On s'étonnera devant les commandes et les allocations, on lira certains noms avec stupeur, on en cherchera d'autres avec impatience, le découragement et l'irritation viendront devant l'ignorance et le mauvais vouloir révélés par cette inique distribution. Il faut attendre pourtant, attendre le rapport définitif de M. Hattat, attendre la discussion devant le Conseil. Nous espérons bien que, ce jour-là, la lumière sera faite et la place nettoyée. Pour aujourd'hui, puisqu'on met des noms en avant et qu'on fait sonner de l'argent, discutons les noms et contestons les prix.

Ce n'est pas que nous voulions passer en revue tous les peintres que protège l'archi-

tecte. Certes, les médiocrités abondent, les insignifiances prennent une place énorme; beaucoup de ces artistes nous sont inconnus, d'autres ne peuvent même inspirer un semblant de critique. Mais c'est aux têtes de liste qu'il faut aller, aux professeurs, aux trop décorés, à ceux qui conduisent la bande de l'Institut. Que ceux qui ont, au Conseil, l'amour de leur temps, et qui veulent faire de l'Hôtel-de-Ville un monument digne de Paris, ne craignent pas de s'attaquer aux réputations surfaites, aux noms béatement honorés, aux creux solennels qui savent si bien se faire peintres municipaux après avoir été peintres d'églises, aux officiels qui mettent si aisément un faux nez démocratique : quand les chefs seront vaincus, la troupe se dispersera.

Si l'on objecte que, précisément parce que nous réclamons pour l'art véridique de ce siècle la place qui lui appartient, il est équitable de laisser aussi s'affirmer une tendance opposée, si l'on demande un coin pour l'Académie, pour le pastiche intelli-

gent de la Grèce et de l'Italie, si l'on exige une intervention de l'Idéal, l'Idéal de l'École des Beaux-Arts et de la villa Médicis, le peintre et la peinture qui représentent honorablement cette compromission artistique sont tout trouvés. On a déjà fait une place à M. Paul Baudry, qu'on restreigne cette place considérable, mais qu'on donne au peintre de *Léda* un plafond, des panneaux où dérouler ses contournées et élégantes draperies, où faire frissonner la délicate nacre de ses chairs de femmes et d'enfants.

Cette concession faite, qu'on s'arrête. Qu'on se hâte de biffer du projet le nom de M. Alexandre Cabanel. On a fait à M. Cabanel une commande de 72,000 fr., on lui a demandé de représenter les *Quatre eléments*, les *Quatre points cardinaux*, les *Ages de la vie*, la *Fortune*, la *Vérité*, l'*Espérance*. Il y a, dans le projet Ballu, pour M. Cabanel, la salle des Cariatides, au centre du grand escalier, les huit panneaux et les sept tympans. Le Conseil saura répondre : Rien à M. Cabanel. — Qu'on

renvoie aussi M. William Bouguereau à ses Madones pour magasins de nouveautés : qu'on fasse sortir des salons où on lui confiait un plafond et trois panneaux pour représenter les sciences, au prix de 35,000 francs, ce faux mythologue des Vénus en caoutchouc et des bambini en sucre. Rien à M. Bouguereau. — Rien à M. Boulanger dont les peintures font le déshonneur du foyer de la danse à l'Opéra, et à qui l'on offre 35,000 francs pour déshonorer un salon de l'Hôtel-de-Ville par une représentation des *Lettres*. — Rien à M. Hébert, le peintre des maladies des Muses, que l'on conjure de peindre la *Poesie*, la *Meditation*, l'*Inspiration*, pour 58,000 francs. — Rien à M. Luminais, à qui l'on veut donner 14,000 francs pour quelques Gaulois, à M. Tony Robert-Fleury, à qui l'on veut donner 25,000 francs pour un portrait de la France! Rien à M. Gérôme, le polisseur des femmes en ivoire et des fauves métallisés, sollicité pour 18,000 francs! Rien à MM. Benouville et Curzon, ces paysagistes d'Italie chargés de

nous donner des vues de ce Paris qu'ils ne connaissent pas, à 6,000 francs l'exemplaire...

Nous demandons qu'on s'adresse à ceux qui peuvent raconter le fleuve, les maisons, l'atmosphère, les élégances et le travail de Paris, à ceux qui connaissent son histoire héroïque et intime, ses joies en plein air et ses misères cachées.

Ce que nous disons aujourd'hui n'est qu'un avertissement aux contribuables et à leurs élus. Il y a péril en la demeure, et personne ne doit rester indifférent. Nos aînés de la critique, ceux qui ont eu à batailler aux époques où le couvercle de l'Institut recouvrait tout, sauront remettre les choses en place. Et il se trouvera au Conseil quelqu'un pour dire la vérité et pour empêcher la maison de Ville de devenir une succursale de la villa Médicis.

18 mars 1887.

Le conseil municipal de Paris a commencé la discussion publique du rapport,

présenté par M. Hattat, sur la décoration picturale de l'Hôtel-de-Ville. Quelques conseillers ont pris la parole pour proposer des programmes généraux de décoration, pour soutenir le système des commandes directes ou le système des concours.

Ce n'est pas chose de mince importance qu'une décoration de monument devant résumer l'histoire de Paris et donner une image ressemblante de la complexe et significative physionomie de la grande ville. Ceux qui sont, en cette occasion, les mandataires de la population doivent savoir qu'ils assument une lourde responsabilité. Selon les décisions qu'ils prendront, ils auront aidé à la création d'une œuvre unique en ce siècle, caractéristique de notre esprit et de nos mœurs, ou ils auront présidé à la plus niaise et à la plus lamentable entreprise. Par un acte de leur volonté souveraine, les élus temporaires de Paris peuvent léguer à l'avenir un admirable Musée d'histoire et d'art. Mais, qu'ils y songent, ils peuvent faire aussi de l'Hôtel-de-Ville une banale succursale du banal Versailles, une

sorte de hangar municipal où seront remisées les toiles qui racontent la fausse Histoire et célèbrent l'Allégorie hors d'usage.

Tout d'abord, il paraîtrait établi que rien ne reste de l'avant-projet élaboré en 1884 par M. Ballu, architecte en chef de l'Hôtel-de-Ville. M. Hattat l'a reconnu au début de son discours et M. Strauss a très justement pris acte de cet abandon en rappelant que les choses avaient été un peu loin puisque des artistes avaient reçu des commandes et s'étaient déjà mis au travail. Donc, de ce côté, le terrain serait déblayé. S'il y a eu des engagements officieux, ces engagements ne sont pas valables. Les murailles ne seront pas couvertes des éternelles fêtes de Cérès et de Mars. Les quatre éléments, les quatre points cardinaux, tels qu'on apprend à les fabriquer dans les cellules de la prison Médicis, ne viendront pas d'eux-mêmes se placer au-dessus des portes. Si la Poésie et la Musique doivent être représentées par des figures expressives, ou par des scènes compréhensibles, on n'ira pas chercher une Poésie et une Musi-

que de 1820 dans le poussiéreux magasin d'accessoires où se fournissent les peintres qui travaillent pour les mairies et pour les églises, sans varier leur métier et sans changer d'inspiration.

Il est maintenant à peu près acquis, et sans doute aucun vote ne viendra en démenti de ce point, que sans limiter rigoureusement l'action des peintres appelés à décorer les salles et les galeries, de larges conditions générales leur seront imposées. Il leur sera demandé de s'inspirer du passé héroïque, littéraire, artistique et civilisateur de Paris, de sa vie intellectuelle et communale, de tout ce qui en fait une ville particulière et un rendez-vous des forces de la France et de l'humanité. Il n'est pas de programme plus vaste, et il est à peine nécessaire de le formuler. Les explications n'ont pas besoin non plus d'être fort nombreuses, lorsqu'il s'agit des aspects et de la vie sociale du Paris actuel. — Il n'y a donc plus à examiner que la manière de procéder qui devra être adoptée dans la répartition des travaux. Le rapport de M. Hattat se

prononce pour les commandes directes, M. Strauss, dans son discours très renseigné et très alerte, s'est, lui aussi, pro noncé contre les concours. M. Hovelacque s'est déclaré partisan du concours libre, les artistes ayant toute liberté de prétendre à tels emplacements et de choisir tels sujets qui leur conviendraient. MM. Vaillant et Emile Richard ont également défendu le concours.

Cette question de la commande directe et du concours devrait être abordée et discutée une bonne fois. La recherche du procédé de distribution est la question actuelle. A chaque jour suffit sa peine. Quand on aura les artistes, on aura peut-être les œuvres d'art.

Il apparaîtra à tous ceux qui ont observé d'un peu près quelques manifestations artistiques que la prétendue égalité établie par les concours est un leurre, et que la commande directe, avec tous ses inconvénients, est encore le seul système ayant donné des résultats avouables. On peut affirmer, sans crainte de se voir démentir par un fait, que

sur cent lauréats de concours il y a cent médiocres, tandis que sur cent artistes appelés par un ministre et par un comité renseignés auprès de l'opinion, il y a chance pour qu'il se trouve un homme de génie. Les exemples cités à ce propos par M. Strauss ne sont-ils pas convaincants : « Certains grands artistes, a-t-il dit, ont peut-être été mis en lumière par des concours, mais ils ne sont pas nombreux. Qui de vous ne connaît cet épisode de la vie d'Eugène Delacroix : En 1849, je crois, ce grand artiste fut battu, dans un concours, par M. Vinchon, peintre fort respectable, d'ailleurs, et membre de l'Institut, mais qui ne laissera vraisemblablement pas, dans l'histoire de l'art, une trace aussi glorieuse que son illustre concurrent. Non seulement le concours risque de nous faire perdre le bénéfice des concurrents de premier ordre dont nous avons besoin, mais encore de se retourner contre ceux qui y prendront part. L'exemple de Claude Bernard dans l'ordre scientifique confirme celui de Delacroix dans l'ordre artistique. » On peut ajouter une preuve à

cette démonstration : c'est le même Delacroix obtenant, envers et contre tous, la commande de la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés. Au concours, c'est, à n'en pas douter, un Abel de Pujol qui l'eût emporté.

Car c'est une profession que de concourir, ceux qui s'y adonnent s'y sont longuement préparés, ont fait de l'esquisse au dixième l'occupation de toute leur vie. Ils ne savent faire que cela, mais ils le font de telle manière qu'ils enlèvent chaque fois sans coup férir les suffrages des jurys. Pour entrer à l'École des Beaux-Arts, ils se sont exercés à réussir la composition. Une fois à l'École, une fois à Rome, une fois au professorat, ils continuent, et jamais ils ne cesseront, et toujours ils réussiront. Où ils ne réussissent plus, c'est lorsqu'il s'agit de reprendre leur devoir de fort en thème et d'en faire l'œuvre définitive. Elles sont connues, ces œuvres-là, elles encombrent nos musées et nos édifices, il doit bien y en avoir quelques-unes déjà à l'Hôtel-de-Ville, et les conseillers municipaux ne feront pas mal de les

examiner avec quelque attention avant de prendre un parti. Ils se convaincront alors que ce ne sont pas les échantillons spéciaux exhibés dans les concours qui peuvent renseigner sur les intentions et sur la manière d'un artiste. Qu'est-ce que cette épreuve fugitive auprès des travaux de toute une existence, travaux vus et connus de tous, critiqués, commentés, expliqués ? Vraiment, ne croirait-on pas, à entendre les partisans du concours, qu'un inconnu de génie, que tout le monde s'est refusé à signaler jusqu'à présent, va se révéler par les indications d'une ébauche ? C'est se moquer. Les peintres disposent d'une certaine publicité, on ne saurait le contester sans rire. Il y a, pendant dix mois de l'année, des expositions dans tous les quartiers de Paris, et tous les exposants ont leur adresse dans les catalogues et dans le Bottin. Franchement, ceux qui trouvent qu'il n'y a pas assez de peintres, et qui prétendent en trouver d'inédits, sont en proie à une illusion singulière.

Il pourrait être ajouté que jamais le concours n'a empêché le favoritisme de se pro-

duire, que tout dépendra, à l'Hôtel-de-Ville, de la composition de la commission chargée de la répartition des travaux, que, malgré le procédé adopté, et quel que soit ce procédé, il faudra bien toujours en venir à la discussion de certains noms de membres de l'Institut et de certains noms d'artistes indépendants. Mais, puisque Delacroix a été cité tout à l'heure, voulez-vous qu'il lui soit emprunté un jugement sur les concours? Voici ce que le peintre écrivait dans une lettre adressée à l'*Artiste :* « Un bon ouvrage ne vaut pas mieux pour être placé entre les médiocres. Dans le concours, la grâce naïve est froideur à côté des contorsions d'un talent ampoulé; l'audace véritable est exagération à côté d'une plate et mesquine production... Une idée ridicule s'offre à moi. Je me figure le grand Rubens étendu sur le lit de fer d'un concours. Je me le figure se rapetissant dans le cadre d'un programme qui l'étouffe, retranchant ses formes gigantesques, ses belles exagérations, tout le luxe de sa manière. » Et Delacroix conclut que les concours n'ont jamais produit

que ce résultat : « Dégoûter le talent, encourager la médiocrité. »

2 mars 1888.

La commission chargée de procéder à la décoration de l'Hôtel-de-Ville a presque terminé son travail. Quelques commandes encore à faire, quelques concours à organiser, et les peintres pourront se mettre à la besogne. On pourra juger alors le petit travail de répartition qui a été accompli dans les séances, sans qu'il y ait eu de grandes discussions entre les commissaires. L'assemblée parisienne, qui est parfois considérée comme irrespectueuse et révolutionnaire, a confié les murailles municipales à un comité tranquille, ami des traditions, ménageur de l'Institut, peu soucieux des manifestations individuelles. A quoi bon redire une fois de plus les noms d'académiciens et de faux modernes qui figurent parmi les artistes choisis? Ils y sont tous, les sages professeurs et les brillants élèves, tous ceux qui ont la chère habitude de se partager les ré-

compenses et les commandes. Pas un ne manque au rendez-vous. Les entrepreneurs de fresques catholiques se sont hâtés de mettre leur talent et leur expérience au service de la démocratie.

Le résultat, dès maintenant, peut être prévu. L'Hôtel-de-Ville ne présentera pas la rare réunion de fortes œuvres qui devaient raconter à l'avenir l'homme d'aujourd'hui et le Paris de tous les temps. Quelques-uns qui ont le sens du décoratif resteront les virtuoses habiles à rompre et à éclairer les tons, certains paysagistes s'affirmeront une fois de plus comme de rustiques observateurs et de doux poètes, — et le plus grand nombre jouera là le rôle ordinaire joué aux Salons annuels. Les galeries que l'on aura mises en couleur feront invinciblement songer aux aspects monotones et aux modes fugaces des expositions du Palais de l'Industrie.

Mais les inconvénients ne tarderont pas à se révéler plus grands à l'Hôtel-de-Ville qu'aux Champs-Elysées. Au lendemain de la fermeture du Salon, les tableaux sont

vite enlevés, remisés chez les marchands ou dans les greniers des peintres. On ne voit plus rien, et on n'entend plus parler de rien jusqu'à l'année suivante. Les expositions d'électricité, de cuisine, d'animaux gras, d'horticulture, se succèdent et font oublier un peu le commercial déballage des toiles. Il n'en sera pas ainsi autour du Conseil municipal. C'est bel et bien d'une exposition à demeure qu'il s'agit. Ce sera le triomphe de l'image et la perpétuité du sujet à photogravures. Tout ce qui ne sera pas allégorie sera représentation de la vie actuelle. Soit. Mais ce n'est pas là un motif de grande joie. Outre que l'allégorie banale, symbolisant les lettres, les arts, les sciences, va tenir une place considérable, est-on bien sûr que la vie d'aujourd'hui ne sera pas affaiblie et trahie dans les compositions commandées ? Être moderne ne suffit pas. Il faut encore l'être avec un accent de dessin et un sentiment de couleur qui manquent à la plupart des peintres de la robe et de la redingote de maintenant.

La déception pourra être grande au jour

où les panneaux seront en place, et la majorité de la commission pourra bien se trouver avoir organisé une des faillites artistiques de ce temps. Un rédacteur de la *République française* écrit fort justement à ce propos : « Ce pauvre dix-neuvième siècle est vraiment malmené. Ses enfants persistent à l'ignorer. Nul plus que lui n'a travaillé. Nul ne s'est montré plus fécond dans toutes les branches de l'activité humaine. On pouvait traduire le gigantesque effort de son bras et de sa pensée, montrer le muscle du manœuvre secondant la découverte du savant, tracer sa vie sous tous ses aspects, célébrer les transformations de la grande ville, laisser, en un mot, la trace héroïque de son passage, dans le monument élevé à la gloire de ses héros... Mais pour cela il fallait l'unité de conviction, l'unité de conception. On a préféré prendre tous les vieux truquages. On les a mis dans la boîte. On a secoué et le hasard a décidé. C'est le triomphe de la doctrine du café des Aveugles. A qui la brosse pour pêcher l'allégorie? On nous dit qu'il reste encore quelques reliefs

à attraper, quelques coups de fourchette à donner. Allons, tant mieux! ».

C'est fort bien dit, et le même journaliste a encore raison quand il constate avec stupeur que Fantin-Latour, Claude Monet, Degas, Gustave Moreau, Raffaëlli, n'ont pas encore été appelés à participer à la décoration de l'Hôtel-de-Ville. Il aurait pu également citer Ribot, Alphonse Legros, Pissarro, Renoir, Mme Berthe Morizot... Ne se trouvera-t-il donc personne pour rouvrir la discussion? Il y a des artistes et des critiques de haute valeur et d'excellentes intentions parmi les commissaires. Qu'ils fassent montre de leurs idées et de leurs désirs devant le Conseil, et le Conseil, qui a tous droits d'intervenir dans le débat, pourra bien rapporter quelques incompréhensibles décisions.

§ II. — APRÈS

6 février 1892.

Ce soir, c'est le premier bal donné à l'Hôtel-de-Ville dans les salles récemment dé-

corées de peintures et de sculptures. Avant-hier soir, à neuf heures, devant une centaine de personnes, c'était la répétition générale où l'on devait juger, à la lumière électrique, de l'élégance des escaliers, de la grâce des murailles, du charme des plafonds. Je ne sais quelle a été l'impression des artistes qui sont venus contempler ingénument leurs œuvres et observer avec sang-froid les œuvres des autres, des conseillers municipaux désireux de connaître l'aspect de la maison qu'ils habitent, des membres de la Commission qui a distribué les commandes. Je n'apporte ici que l'opinion personnelle d'un passant de Paris, entré dans le palais municipal avec la curiosité de savoir quelle pensée se dégage de l'énorme décoration entreprise, quel langage d'émotion, de souvenir et de promesse parlent ces pierres neuves, posées en décors, qui attendent les fêtes et les drames de l'histoire de demain.

La sensation éprouvée se résume ainsi : — que l'on assiste là à l'une des plus intéressantes expériences que puisse fournir l'art contemporain, — et que cette expérience se

résout, au total, en une définitive déception, en une faillite décorative.

On pourrait donner de ce désastre des raisons d'ordre particulier, prendre l'un après l'autre l'apport de presque tous les artistes qui ont collaboré à cet ensemble, discuter la valeur intrinsèque de chaque morceau pris à part. Mais ce serait là quitter l'essentiel pour le détail. Les raisons d'ordre général sont plus significatives à invoquer, et peuvent être rapidement et nettement déduites.

Il se trouve, tout d'abord, que le grand art qui devait se trouver à l'origine de toute cette décoration, qui devait, sinon la commander, du moins l'inviter — il se trouve que ce grand art, qui est l'architecture, manque. Sans doute le monument est fortement construit, divisé par des murailles, garni de cloisons, de planchers, des ouvertures nécessaires, cheminées, portes et fenêtres. Mais, que toute la charpente soit admise, que la carcasse de la bâtisse soit proclamée pourvue de toutes les qualités de

force et de finesse, qu'on la suppose à la fois de tradition érudite et d'originalité moderne, il arriverait tout de même ceci, c'est que ce monument que l'on se plairait à supposer ainsi admirable, serait admirable en pure perte, que rien de sa force secrète, de sa grâce intérieure ne se révélerait au dehors.

Il serait victime d'une première trahison, celle de la décoration architecturale qui est véritablement stupéfiante. C'est toute une carapace, compacte et enchevêtrée, de lourds cadres, d'épaisses moulures, de colonnes grossièrement cannelées, de chapiteaux épars en vulgaires feuillages. Des ornements en relief, de l'or en barre, du bleu en flaques, il y en a, partout et toujours, et des guirlandes, et des cornes d'abondance, et des avants de trirèmes, et des casques ailés, et des carquois, et des boucliers, et des louves romaines, et des faisceaux de licteurs... Il y en a tant, qu'on finit par ne plus rien voir qu'un amoncellement d'accessoires hors d'usage, rebuts de tous les théâtres, échoués dans ce palais du Poncif. Qui est responsable? Je ne sais. Il ne vient même

pas à la pensée d'incriminer l'ombre de M. Ballu, ni l'actuel M. Formigé, ni tel autre, ni aucun des sculpteurs qui ont travaillé dans ce carton-pâte. Personne n'est responsable. Ce siècle, qui sera fini dans huit ans, n'a pas encore trouvé son architecture, hors certaines constructions de fer très spéciales. Comme il est impossible de donner un bal, en hiver, entre les quatre pieds de la tour Eiffel, il faut bien accepter les galeries de fêtes telles qu'on les construit et qu'on les orne aujourd'hui. C'est la tristesse de cette situation. Il n'y a pas d'architecture, mais il y a tout de même des architectes.

Il était évidemment difficile de placer de la peinture dans cet encombrement d'ornementation. Le sens des surfaces peut se perdre facilement parmi tous ces énormes cadres préparés d'avance, sans qu'on sache exactement de quelle manière ils seront remplis. Le parti à prendre, salutaire et décisif, était de livrer les murs et les plafonds, nus, à quelques artistes qui auraient conçu et exécuté toute la décoration, motifs prin-

cipaux et encadrements, en s'adjoignant des collaborateurs choisis par eux. Mais l'idée de ces directions d'art, auxquelles il faudra bien en venir, n'a pas été admise au Conseil municipal, n'a peut-être pas même été abordée. On a préféré essayer démocratiquement une répartition morcelée, on a appelé la foule, et la foule est venue.

Et il y a ces absents : Degas, Claude Monet, Renoir, Fantin-Latour, Gustave Moreau, Pissarro... Et il existe ce statuaire, Auguste Rodin, auquel on n'a pas donné en toute liberté une salle, un escalier. Il est vrai que Rodin fait partie de la commission. C'est hors de la commission que l'on aimerait le voir, son nom sur des statues et non sur des procès-verbaux.

On a obtenu ainsi, non seulement dans l'Hôtel-de-Ville pris en son ensemble, mais dans chaque salle de l'Hôtel-de-Ville, l'incohérence des galeries d'Expositions, un échantillonnage bariolé, sans cohésion aucune, de la plupart des manières à la mode de l'art contemporain. Malgré tous les désirs des commissaires, toutes les explications

des programmes, les participants ont envoyé ici leurs toiles, comme ils les envoient aux Champs-Elysées et au Champ-de-Mars, et sans nous préoccuper des sujets, sans savoir les noms, ce sont les Champs-Elysées et le Champ-de-Mars que nous retrouverons dans les salles de cet Hôtel-de-Ville.

La peinture exécutée pour décorer la muraille d'un monument semblerait pourtant devoir provoquer une préoccupation spéciale chez l'artiste, le faire songer à une autre peinture qu'à la peinture de tableau de genre, circonscrite, pouvant changer de place, violentant l'œil à la façon d'une enseigne, qui est généralement admise aux Salons.

Une muraille de monument, une maçonnerie solide que l'homme élève, qu'il voudrait avoir construite pour rester là toujours, quel magnifique espace pour inscrire les désirs de beauté, les rêves intellectuels d'un temps! Les artistes que l'on convie à cette noble tâche de s'exprimer pour tous, de dire par des lignes et des couleurs leur sensation

de la vie, la poésie de nature et d'humanité qui les environne, ces artistes ne devraient-ils pas apporter là un recueillement particulier, une tremblante ambition d'être violemment passionnés, hautement mélancoliques, enivrés par les sensations, épris des idées rendues visibles par le rythme des lignes et l'harmonie des couleurs? Ce mur alors resterait un mur, intact dans ses proportions et dans sa surface, et la fresque semblerait une émanation de la pierre, non un trompe-l'œil qui creuse le fond ou qui vient en avant, mais un fugitif passage, pour longtemps fixé, des êtres et des choses, une preuve durable de l'éphémère existence humaine.

Ici, au cœur de Paris, dans cet Hôtel-de-Ville reconstruit sur des ruines, après tant de feu et tant de sang, dans la pleine et visible évolution sociale d'aujourd'hui, combien ces évocations réfléchies nous seraient nécessaires! Quelle acclamation irait au grand artiste qui traduirait nos tressaillements en images de beauté inquiète, en clairs symboles d'expressions et de gestes

Nulle place ne serait mieux choisie pour raconter le cerveau des hommes de maintenant, la gloire et la fatigue des longs efforts, les batailles tragiques de la vie d'un peuple, la lumière d'esprit projetée par tant de luttes obscures, la réflexion désabusée des vieilles civilisations, le vouloir de justice qu'on sent frémir dans les masses nouvelles, l'équité philosophique des éclairés, — et l'inconscience de la nature, éternel décor de tous nos sentiments et de toutes nos passions.

Il y a de ces indications dans la douceur de paysage, dans la sérénité de la lumineuse saison, qui sont les caractères de l'*Eté* de M. Puvis de Chavannes, encore que l'œuvre apparaisse ici de proportions diminuées, de premiers plans trop apparents, et que le magnifique bloc d'arbres sombres vienne en avant de l'étendue des champs d'or et de la tranquille rivière bleue. Pour retrouver la grande impression éprouvée au Salon de l'année précédente, et qui, malgré le provisoire, était la vraie, d'autres proportions de salle et un autre éclairage seraient

nécessaires. Mais la valeur de l'œuvre n'est pas en question, apparaît haute, imposante, faite de force sereine, de conscience paisible. C'étaient là des preuves déjà faites par Puvis de Chavannes. On savait par le Panthéon et par la Sorbonne ce qui pouvait être attendu de lui. L'intéressant, cette fois, à propos de l'Hôtel-de-Ville, est de désigner un artiste qui s'est affirmé du premier coup comme un maître dans la tâche qui lui a été confiée. C'est de M. Eugène Carrière que je veux parler.

Son œuvre n'est qu'accessoire. Douze écoinçons lui ont été confiés, douze emplacements angulaires, où il lui a été demandé de peindre des figures. Mais les dimensions et la place n'empêchent pas une individualité d'un art aussi autoritaire, d'une telle violence contenue et sûre d'elle-même, de se produire partout où elle se trouve, dans n'importe quelles conditions défectueuses. Il se trouve que c'est lui, Eugène Carrière, qui a indiqué, avec preuves irrécusables à l'appui, quel devait être l'étroit mariage de la pierre et de la peinture. On verra ces

figures de femmes, d'enfants, qui personnifient les Sciences, ces grandes figures à la fois fortes et fines, réelles de corps et dont les formes s'effilent, s'infléchissent, suivent en délicieuses courbes toutes les formes de l'architecture où elles s'inscrivent. Quelles lassitudes! quels réveils! avec quelle intelligence nos états d'esprit sont exprimés par ces femmes nouvelles, sans parentés d'art connues, qui surgissent pour dire par leurs attitudes et leurs gestes de synthèse, par leurs visages de pensée, toutes les curiosités et toutes les tristesses du savoir !

Ensuite, il faut excepter M. Besnard, dont le plafond, un peu épars, et qui abaisse le haut de la salle au lieu de l'élever, vaut par des qualités de coloration et d'invention. C'est *La Vérité apportant la Lumière*, une femme nue, suivie de foules, qui traverse l'espace, chevauche les sphères. La lumière n'est pas suffisamment la lumière, et pourrait être rendue telle par une atténuation de l'ensemble autour de la figure centrale chargée de sa brassée de feu. Mais il y a de la

grandeur dans l'étendue terrestre aperçue, dans les rondeurs d'astres, dans tout cet infiniment grand qui fait songer très logiquement à l'infiniment petit, à une goutte d'eau vue au microscope.

Et puis, c'est M. Henri Lévy, gracieux dans la tradition italienne de Baudry, — et puis, ce sont les exposants du Salon, — et une terrible application de géométrie, de rectangles, de carrés, de cercles, de cartouches enroulés, d'œufs dorés, de bordures de rideaux, de dos de livres d'étrennes, par M. Galland, — et des vitraux de brasseries — et des cheminées où la flamme seulement sera décorative, avec de nouvelles accumulations d'attributs, de dorures, — des surcharges perpétuelles, — jamais une grandeur, une simplicité, — perpétuellement l'obsession d'un luxueux caravansérail, d'un casino monstre, d'un grand hôtel cosmopolite, — jamais l'Hôtel-de-Ville de Paris.

Soudain on l'aperçoit, l'admirable fresque cherchée, mouvante et profonde. Par une fenêtre, le découpage des toits de la

ville, le quai, le fleuve, le ciel nuageux, Notre-Dame massive, longuement profilée, le fin clocher en arrière des tours carrées, la Cité au-dessus de l'eau, en plein ciel, les toits fumants, la marche des gens pressés, qui passent comme des ombres. Au jour, sous le soleil d'hiver, au soir, dans la nuit criblée de lumières, traversée de lueurs, — c'est la grande leçon d'architecture et de paysage. Les impressions abondent. La nature et l'art protestent. Et l'Hôtel-de-Ville, qui n'est pas décoré en dedans, apparaît entouré de la plus somptueuse et de la plus émouvante décoration — au dehors.

XII

LE LOUVRE MAL GARDÉ

20 juillet 1892.

Oh! les gardiens sont en assez grand nombre, très probablement, au musée du Louvre. Il y en a dans toutes les salles, dans tous les couloirs, et il est à croire qu'ils réussissent à surveiller l'Anglais maniaque collectionneur de doigts de statues, de fragments de ruines, de moulures de cadres, de tableaux minuscules. Ce n'est pas de cette garde-là qu'il est question. C'est le Louvre abstrait qui est en cause, le Louvre propriété de l'État, propriété de tous, le Louvre musée de l'Idéal (un peu encombré),

logis de chefs-d'œuvre. C'est ce Louvre qui est mal gardé, ou qui se garde mal. Est-ce par la faute de ses fonctionnaires, appointés, logés, éclairés, chauffés? Est-ce par notre faute à nous, simples contribuables et curieux, qui n'y regardons pas d'assez près et ne réclamons pas assez haut? C'est à voir. Toujours est-il que le musée est en proie à l'art appliqué à l'industrie, ou à l'industrie appliquée à l'art. Jugez-en, une après-midi que vous passerez dans les environs. Traversez la cour et entrez respectueusement, puisque vous entrez chez les maîtres, mais hardiment aussi, puisque vous entrez chez vous.

Abordez l'escalier Daru, soit au rez-de-chaussée par la galerie des Antiques, soit au premier étage, en passant devant la porte de la galerie d'Apollon.

En haut, sur le palier de ce premier étage, il y a un chef-d'œuvre de l'art antique, et de l'art de tous les temps — la Victoire de Samothrace.

C'est une partie du monument érigé en

mémoire d'une victoire navale remportée par Démétrius Poliorcète vers 305 avant Jésus-Christ. Elle a été trouvée dans l'ile de Samothrace et rapportée au musée par M. Champoiseau : la partie inférieure de la statue et divers fragments en 1863, la base en forme de galère et d'autres fragments en 1879. Tels sont les renseignements donnés par les écriteaux, et qui ont leur valeur. Mais, tout de même, les explications sont sagement brèves. L'œuvre parle toute seule, et d'une voix vraiment haute, qui s'entendra longtemps. La bataille de 305, et Démétrius Poliorcète disparaissent, et cette figure créée pour une glorieuse circonstance grandit jusqu'à l'idée générale, jusqu'à la signification humaine, en dehors des pays et des temps. Elle est la beauté de la santé, l'orgueil tranquille de la force — elle est la Victoire, de Samothrace et de partout.

La base est un magnifique bloc, un soubassement formidable en forme d'avant de navire, une proue solide et massive. Et pourtant, malgré le poids, malgré l'épais-

seur, on y sent le soulèvement de l'eau par la belle ligne souple d'une courbe relevée. Haute comme une fortification, effilée pour couper les lames, l'éperon haut, munie de nageoires comme un poisson, cette proue de pierre semble déjà venir vers le spectateur d'un mouvement rythmique. Qu'est-ce donc lorsqu'on regarde la Victoire qui s'avance, qui court, qui vole sur l'étroite plateforme ?

Elle est sans tête, sans bras, sans pieds, mais elle a un corps et des ailes, et elle vit. Le buste, court et svelte, les seins visibles sous la tunique collée au corps comme si elle était mouillée d'eau de mer, un ventre de jeune déesse, — tout cela, c'est la grâce. Et voici l'énergie, dans les longues jambes qui parcourent le monde, et dans ces terribles ailes, courtes, musclées, les pennes visibles, rebroussées, colères, des ailes capables d'enlever jusqu'aux nuages le corps de pierre. Il semble, par ces ailes frémissantes, par les draperies envolées, qu'on sente le coup de vent de cette course de la Victoire. Par cette seule figure de vérité et de sym-

bole, on a la sensation de l'espace. C'est l'essor de la matière.

Sur le palier opposé, en face de la Victoire de Samothrace, ce sont les deux fresques de la villa Lemmi, peintes par Sandro Botticelli, un art plus incertain, plus inquiet, que l'art de la Grèce héroïque, des figures de femmes mièvres, graciles, de mouvements gauches, des figures d'anges au sexe douteux. Mais quel charme de pierre usée, de couleur qui s'en va, de fine lumière qui s'éteint graduellement et donne à toutes choses une harmonie fanée! Quelle éloquence de poésie mystérieuse et mélancolique ont ces petites bouches en accents circonflexes, ces moues enfantines, amoureuses et tristes! Quelle noblesse touchante dans ces corps frêles et ardents!

L'escalier Daru n'est donc pas si mal habité, et ce vis-à-vis des fresques italiennes et de la statue grecque pouvait paraître suffisant à l'ornementation de cette montée de palais. Tout est en pierre autour de ces

œuvres du passé, qui ont trouvé là un domicile d'aspect grave, sans faux luxe, sans clinquant, un asile neutre et froid, mais non sans grandeur, quelque chose comme un tombeau spacieux, silencieux et discret, où les visiteurs marchent lentement, parlent à voix presque basse. N'y a-t-il pas, en effet, autour de ces vieux chefs-d'œuvre, malgré la vie persistante qu'ils ont en eux, et peut-être même à cause de cette vie persistante, n'y a-t-il pas l'errante sensation d'une agitation disparue, d'une humanité morte, de volontés et d'intelligences couchées au cercueil ? Ces legs d'autrefois comportent un décor de crypte et de cimetière pour nous donner tout entière la saveur des expressions et des gestes perpétués par l'art.

L'escalier Daru est un de ces décors nécessaires, ou plutôt il l'était, car il va bientôt avoir complètement changé d'aspect, si l'on n'y met ordre.

Il a été imaginé d'abord de présenter la Victoire de Samothrace sur un fond décoré ou décoratif, un fond d'un jaune argileux semé d'ornements et entouré d'un cadre

brique. Cette imitation de triste papier peint constitue comme un décor d'alcôve banale à l'admirable fille debout et envolée sur la proue du navire. C'est de ce fond jaune et brique qu'elle sort maintenant. Comme si elle n'était pas assez modelée, assez riche en lumières et en ombres pour apparaître sur la muraille. Mais ce papier peint n'est qu'un détail.

Tout le palier où surgit la Victoire était encore, il y a quelques jours, encombré par un échafaudage. Il y avait des éclaircies entre les poutres, et ce que l'on apercevait à travers ces ouvertures, c'était une décoration en mosaïque appliquée sur la pierre grise si plaisante ici à nos yeux et à notre esprit. Des amours à ailes bleues sur un fond or soutiennent des médaillons. Dans l'un de ces médaillons, un homme à barbe, dans un autre, un homme malade. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une glorification, par la mosaïque, d'artistes et de poètes. L'anonyme sculpteur de la Victoire et Botticelli suffisaient à nos désirs de glorification. On n'en doutera plus après avoir con-

templé l'ornementation de la coupole placée au-dessus de la cage de l'escalier. Le feston, l'astragale, la verroterie sont installés là avec une impudence extraordinaire. Vraiment, il n'y a pas à décrire les figures de l'Italie, de l'Allemagne, des Flandres, les palmes, les draperies, les amours, le bleu, le vert, le rose, qui viennent hurler dans cet escalier autrefois propice à quelque méditation.

On ne cherche pas à savoir qui a conçu, qui a exécuté, s'il y a un membre de l'Institut ou un aspirant à l'Institut derrière ces pauvres conceptions, et dans quelles proportions la mosaïque a aggravé ces enluminures. Non — on se demande simplement comment cela peut se trouver ici, en vertu de quelle loi, par le caprice de quels fonctionnaires?

—

La question sera certainement soumise à la Chambre par le rapporteur du budget des Beaux-Arts. Le travail fourni par la manufacture des Gobelins, tapisserie et mosaïque, sera tout entier mis en discussion. Mais que

sortira-t-il de tout cela ? Cette mosaïque du Louvre va-t-elle être continuée, comme on nous en menace, jusqu'en 1894 ? Récemment, les échafaudages ont été complètetement enlevés. Qu'on aille voir le résultat obtenu, et qu'on prononce, qu'on dise s'il ne vaut pas mieux prendre le parti énergique, gratter ces premières traces de lèpre coûteuse, nous rendre la nudité de la pierre ?

Sans cesse, on se plaint de la pauvreté du budget des Beaux-Arts. Il faudrait donc s'aviser un jour de regarder de près le chapitre des dépenses, commandes, achats au Salon, travaux des manufactures, tout cela vu, visé, approuvé dans les bureaux des Beaux-Arts. Cette décoration architecturale et picturale, qui gagne toutes les parois de nos monuments, comme une maladie, cette mosaïque, fabriquée aux Gobelins, dont on peinturlure la pierre du Louvre, croit-on que cela ne compte pas dans ce budget proclamé si insuffisant? C'est la seule remarque qu'il importe de faire aujourd'hui. Une réclamation de ce genre n'est pas faite seulement par celui qui tient la plume. Elle re-

présente, dans ce cas particulier, l'opinion d'un certain nombre de passants qui sont entrés au Louvre par l'escalier Daru et qui désapprouvent les nouveaux embellissements. Ce sont ces passants-là qui trouvent le Louvre mal gardé.

XIII

SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE

31 mars 1889

La petite église de Saint-Julien-le-Pauvre, proche l'ancien Hôtel-Dieu, presque morte de vétusté dans un enclos perdu, est rendue à la publicité religieuse. Le P. Alexis Kateb, curé du catholicisme grec, aura le droit, dorénavant, d'y célébrer les offices pour les trois cents catholiques orientaux qui résident à Paris. Hier encore, c'était un lieu abandonné, où les pierres se désagrégeaient lentement, moisies de mousses, envahies par les herbes. Peu de Parisiens auraient pu dire exactement l'emplacement de la vieille

chapelle. De rares visiteurs se présentaient à la porte charretière, demandaient au gardien la clé de l'église. Dans l'enclos, qui tenait de la cour de ferme et du terrain vague, on se serait cru loin, bien loin, du quartier Saint-Michel et du quartier Mouffetard. Aucun bruit ne venait. Le regard n'apercevait que des vieux murs dégradés par la lèpre du temps, des fenêtres tristes de maisons pauvres. A l'intérieur de l'église, le délabrement était le même. Fondée aux premiers temps de l'histoire de ce pays, habitée par Grégoire de Tours, détruite en partie, reconstruite, restée ainsi qu'on la voit depuis l'année 1170, sa belle architecture du XIIe siècle subsiste encore dans la vieillesse et la ruine de la pierre. Les piliers trapus, écussonnés de croix, aux chapiteaux largement feuillus, supportent la voûte crevassée çà et là. Le sol est dallé de tombes aux inscriptions usées. La grille du chœur est descellée. Derrière l'autel, sur un pupitre, un ancien missel en lettres rouges et noires, aux massives notes de plain-chant, éparpille ses feuilles disjointes. Dans un bas-

côté, une correcte statue de M. de Monthyon ébauche un geste de bienfaisance.

C'était, comme on peut le supposer, un endroit mystérieux, mortuaire, où les choses semblaient dormir d'un sommeil sans réveil. Ce qui avait vécu là y était bien enseveli pour toujours, dans le froid silence et dans la fine poussière, blanche comme une poussière d'ossements. Le pouvoir ecclésiastique disparu, émietté comme ces sculptures, déchiré comme ce livre, enfoui sous ces dalles tumulaires, — la foule désertant la nef, — la rumeur des générations qui étaient venues là chercher une distraction d'âme, une mise en scène pour leurs yeux, une musique pour leurs oreilles, cette rumeur était dispersée pour toujours. Il semblait que jamais plus une voix de prêtre ne psalmodierait une messe à cet autel délabré, ne laisserait tomber une parole de cette chaire vermoulue.

Mais voici qu'on parle de recommencer ce qui était fini. Des catholiques d'Orient vont camper religieusement dans l'église en

décrépitude de l'ancien Paris, ils vont y installer leurs rites, leurs costumes sacerdotaux, leurs insignes, ils prétendent décorer d'une manière nouvelle ces pierres remises à neuf. Ils le feront, puisque le gouvernement les y a autorisés, et puisque la Ville n'a pas su défendre un morceau de son histoire raconté par cette éloquente architecture. On pourrait, au moins, contrôler la restauration qui va être entreprise, veiller à ce qu'elle ne soit pas décidée selon le bon plaisir de quelque ignorant archimandrite, exécutée par un indifférent architecte peu apte à ces délicates besognes. Les réparations ne réparent habituellement rien, elles suppriment ou elles ajoutent, elles enduisent d'un plâtras inintelligent toute la force et toute la grâce par lesquelles s'étaient exprimés les artistes d'autrefois.

Il aurait mieux valu laisser les choses comme elles étaient. Cette chapelle isolée au milieu de ces tristes rues parlait un langage intime et profond aux rares curieux qui la venaient voir. A sa place, il y aura

maintenant une bâtisse étayée, grattée et regrattée, autour de laquelle on fera le vide, les humbles maisons jetées à bas, remplacées par un terre-plein ou par un square. Les catholiques grecs auraient bien pu s'installer ailleurs, bâtir une salle appropriée à leur goût, louer un appartement, célébrer leur messe en chambre. Les sermons du P. Kateb n'en auraient pas été plus médiocres parce qu'ils auraient été prononcés dans le confortable moderne, au troisième étage d'une maison avec ascenseur, eau, gaz et pianos à tous les étages, pour l'aménagement intérieur de laquelle on aurait dérangé, si on l'avait voulu, tous les élèves de Viollet-le-Duc.

Il y avait une église désaffectée à Paris, il fallait la garder ainsi. L'État et la Ville ont le devoir d'être polis avec les orthodoxes, comme avec les hétérodoxes. Il ne faudrait pas, pourtant, supprimer tous leurs buts de promenade à ceux qui ne professent aucun culte, qui admettent volontiers toutes les religions, et qui s'en vont, sans préoccupation de théologie, ni d'archéologie non plus,

errer sous les voûtes catholiques, comme ils iraient s'asseoir à l'ombre d'un temple grec, si la Grèce n'était pas si loin. Les inquiets d'histoire, les flâneurs de promenades inutiles, les rêvasseurs de vie disparue, les passants qui peuvent être des poètes et des imaginatifs, sont inscrits aussi au budget, et ils valent bien qu'on réserve pour eux certains aspects surannés de la ville pour lesquels ils ont gardé une tendresse de cœur et de cerveau.

XIV

VOYAGE A COUCY

25 juillet 1890.

Une journée dans les ruines du château de Coucy, — sous le ciel gris et dans l'air trempé d'averses de ce froid juillet, — une journée passée à errer, à monter, à descendre, à regarder la campagne, du haut des terrasses et de la plate-forme, — c'est une des plus singulières promenades que puisse accomplir un habitant des villes d'aujourd'hui. Peu d'entre nous y songent. L'Anglais et l'Américain, qui ont lu nos guides et qui connaissent notre histoire, n'oublient pas d'inscrire cette visite sur leur carnet de voyage. Le Parisien, qui ne connaît pas toujours sa ville, qui n'a exploré que cer-

taines zones de la banlieue immédiate, ne songe pas à prendre le train pour s'en aller, à quelques lieues, regarder de vieilles pierres et respirer le passé.

C'est pourtant une des plus prodigieuses évocations de la France lointaine du moyen âge. Il y a un saisissement des yeux, un sursaut des nerfs, un brusque voyage en arrière de l'esprit, dès que l'on aperçoit cette masse brutale surgissant au sommet de la colline, dominant les vallées, les bois, les champs, les villages. Pourtant, on ne va pas à Coucy comme on va à Pierrefonds. C'est que Pierrefonds est plus accessible, plus pittoresque, d'un décor plus complet, avec certains anachronismes, toutefois.

C'est l'œuvre élégante née de l'érudition de l'architecture d'aujourd'hui, une illustration du dictionnaire de Viollet-le-Duc. On peut se promener à l'aise par les cours, les escaliers et les vestibules, par les salles polychromes où la vie seigneuriale a été reconstituée comme s'il s'agissait de la mise en scène savante d'un grand opéra ou d'un drame historique.

Le château de Coucy n'a pas ces murs blancs, ces toits reluisants, ce battant neuf. On n'y peut pas suivre, cour par cour, dalle par dalle, les habitudes de la vie seigneuriale d'autrefois et les agréments de l'art décoratif d'aujourd'hui. Mais aussi, on ne s'attend pas à voir défiler sous les fenêtres les cavalcades de carnaval, et à voir entrer dans les salles les groupes de figurants surveillés par un régisseur. Aucune illusion d'arrangement n'est possible à Coucy. La science est absente, la science énorme dépensée à Pierrefonds, mais aussi l'intervention de la médiocrité est impossible. C'est mort, et bien mort, et c'est formidable.

A voir ces murailles nues et massives, ces tours rondes, ce large et haut donjon, on a la sensation d'un énorme animal difficilement vaincu, abattu là, au sommet du coteau, au milieu des verdures, et qui a dû rester longtemps dangereux, pendant sa lente agonie. Pendant les cinq cents ans qu'il dura, ce château de Coucy fut, en effet, un monstre dangereux et redouté, un pa-

chyderme de pierre dont l'épaisse carapace était à l'épreuve des entailles et des brûlures, et qui pouvait mugir à épouvanter les trois vallées qu'il commande.

Il n'eut pas, d'ailleurs, de siège à soutenir : il était imprenable de vive force, et son seul aspect renseignait les chercheurs d'aventures qui auraient médité le coup de main et tenté la brèche. Avant l'artillerie, il était impossible d'approcher de ces murailles qui ont, à la base du donjon, jusqu'à dix mètres d'épaisseur, de ce donjon haut de cinquante-cinq mètres, qui aurait fait tomber des blocs et couler du feu sur les assaillants. Après l'artillerie, la stupéfiante bâtisse pouvait cracher la mort par toutes ses ouvertures, démonter les batteries ennemies aventurées en rase campagne.

Le temps seul, la perpétuelle évolution des hommes, le mouvement de la vie dont les centres se déplacent, qui se retire d'ici où son afflux était si violent, si excessif, pour se porter là où rien ne faisait prévoir ses ardentes manifestations : voilà ce qui eut raison, comme de toutes choses, de la

masse féodale devenue monument historique.

Mazarin condamna le vassal au nom de la royauté. Du fond de sa chambre de malade, le souple cardinal ordonna le démantèlement des murailles, fit sauter les têtes des tours comme des têtes de rebelles. Il fut obéi par les gens, nul ne se révolta contre la décision, mais les pierres, dit-on, lui résistèrent. La charge de poudre qu'il fit allumer sous le donjon projeta en l'air les planchers et le couvercle, mais n'ébranla pas les murailles extérieures.

C'est maintenant un tube gigantesque, où sont marquées les séparations des salles, où plongent les regards des visiteurs parvenus au rebord du sommet par l'escalier tournoyant inclus dans le mur. Derrière la croûte de pierre aperçue de loin, on trouve le vide — le donjon creux, les bâtiments intérieurs abattus, la fortification trop effrondrée pour qu'on en puisse faire le tour.

Et c'est ce vide qui donne l'impression

saisissante. A Pierrefonds, on est intéressé par l'effort, amusé par le factice. A Coucy, les ruines sont endormies dans le silence et rongées par l'ennui. Nulle part la tristesse d'avoir été et de ne plus être ne parle plus haut que dans cette cour intérieure, au pied de cette tour inutile, devant tout cet appareil de défense, qui n'est plus qu'une muraille percée à jour, à travers laquelle s'aperçoit la campagne.

La nature, plus que l'homme, a asservi la ruine. Au dehors, une mer de feuillage l'assaille, les arbres poussent à ses pieds, dans ses fondations, les branches entrent par les meurtrières. Au dedans, c'est l'anarchie des plantes folles qui règne. Tout ce qui peut germer, croître, pousser, s'épanouir entre deux cailloux, dans l'interstice de deux moëllons, tout cela s'est ici agrippé aux pierres, les a enveloppées de verdures et parfumées de fleurs. Qu'on laisse faire cette dispersion de pollen, cette montée de sève, et bientôt les bases et les faîtes des murailles s'effritent, les marches des escaliers se descellent, les frontons des portes et les enca-

drements des fenêtres tombent aux pieds des murailles lézardées.

Partout, le chiendent croît, les hautes herbes se pressent comme les épis d'un champ, inclinent et redressent leurs têtes fleuries, légères et transparentes comme de la fumée, les ronces s'entrelacent, chargées de corolles pâles et roses, des plantes jaillissent en fusées de clochettes jaunes et bleues, des arbrisseaux sont chargés de baies rouges, des pans de mur disparaissent sous le chèvrefeuille et la clématite sauvage.

Au moins, la rude forteresse bâtie il y a près de sept cents ans, au commencement du treizième siècle, n'essaye-t-elle pas de se faire aimable pour les hommes du dix-neuvième siècle. Elle n'a pas subi une toilette savante, elle ne se farde pas pour recevoir les visiteurs, la noirceur de ses murs n'est pas avivée par la peinture et par la dorure, ils sont restés de la surannée « couleur de temps » dont il est question dans les contes de fées.

L'âme de l'époque, violente et mélancolique, grossière et subtile, que fut le Moyen

âge, n'en revit que mieux dans ces cours dépavées et ces corridors dévastés. Ces visages inertes et ces visages pensifs sculptés dans la pierre et conservés dans une salle basse, salle à peine éclairée qui fut un corps de garde ou une prison, cette galerie intérieure du donjon, ces embrasures de fenêtres d'où l'on voit de si haut et de si loin, la vallée paisible, c'en est assez pour faire retourner la pensée en arrière et pour faire revivre la vie.

On la connaît, la vie officielle de ceux qui habitèrent ces forteresses féodales, on sait les batailles auxquelles ils prirent part, on connaît les galas auxquels ils assistèrent, les noms des femmes qu'ils ont épousées sont venus jusqu'à nous. Mais ce que l'histoire ne dira pas, ce que le document comparé au document et scruté par les loupes s'obstine à ne pas révéler, c'est l'exact état cérébral de ceux qui vécurent ici enfermés pendant des jours et des jours, pendant des années et des années!

Le rêve et l'intuition peuvent seuls les

évoquer et les faire sortir des ombres grises où ils se meuvent. Les hommes sont forts, velus, ont de gros poings et de gros pieds. La légende veut que l'un des premiers Coucy ait eu neuf pieds de hauteur. Ils sont orgueilleux de leur noblesse de conquérants et de leur force physique :

Je ne suis roi, ne duc, prince, ne comte aussi,
Je suis le sire de Coucy.

Cette force physique, ils ne songent qu'à l'employer et à l'accroître. Presque toujours ils sont en guerre. Il ne se passe guère d'année sans qu'ils aient à s'en aller lourdement par les chemins, à la tête de leurs hommes d'armes.

Pendant les accalmies, ils chassent. Ils s'en vont au matin, ils ne rentrent que le soir. Ils clouent à la porte les pattes de sangliers et les pattes de loups. Ils reviennent chez eux boueux et ensanglantés, sangliers et loups eux aussi. Ils ont faim et ils ont soif, ils mangent et ils boivent, ils crient et ils disputent, ils vont retrouver leurs femmes et ils

s'endorment repus au fond des lits, comme les bêtes qu'ils chassent s'endorment dans leurs tanières des bois. Ils sont d'une forte race, toute d'action, ignorant les doutes de l'intellectualité, les scrupules des civilisés nerveux. Les plus hauts et les plus extraordinaires d'entre eux sont, pour nous, des soudards sentant le vin, matériellement sensuels, âprement ambitieux de terres et de redevances, toujours prêts aux départs aventureux et aux rouges colères.

Mais il y a les autres, qui n'avaient pas cette possibilité de mouvement, cet exutoire de violence, les femmes surtout, perpétuellement enfermées dans ces chambres aux étroites fenêtres, seules tout le jour, sans cesse à regarder ces bois, ces feuillages qui moutonnent comme des vagues depuis l'horizon, ces rares clairières ou fume une cheminée, où le serf se courbe sur le champ. Celles qui ne furent pas des ménagères occupées, veillant aux approvisionnements du cellier, aux vêtements pliés dans les bahuts, celles-là furent les mystiques aux fronts en ogive et aux yeux de fièvre qui

sont sculptées aux porches des cathédrales.

Ainsi se présente le double aspect du Moyen âge. L'homme, le chef, le seigneur, s'en va, ravage, tue, conquiert. Derrière lui, dans sa maison, une vie mystérieuse s'élabore. L'artiste fouille la pierre d'une main qui caresse et qui cherche dans la froide matière la tiédeur de la chair et la flamme de l'esprit. L'ecclésiastique, prêtre ou moine, protégé par sa robe, à l'abri des rudesses et des vexations, mène les âmes par les jardins compliqués de la théologie. Comment n'y aurait-il pas, chez ces femmes, de la préciosité religieuse, de l'inquiétude de la pensée et des sens, de la folie de solitude ! C'est la souffrance de ces femmes passionnées que le Moyen âge léguera au monde dans les dialogues brûlants de l'*Imitation*.

Aujourd'hui, dans la double enceinte où le château fort de Coucy achève de se désagréger, de tomber pierre à pierre à l'éternel oubli, c'est un silence de cimetière, à peine troublé, le jour, par le bourdonne-

ment de l'abeille dans les fleurs, le soir par le cri de l'hirondelle qui rentre, par le vol de velours du chat-huant qui sort. Au village, c'est presque le même calme. Il semble que l'ombre du donjon éteigne et résolve l'existence des habitants en pas lents et en paroles basses. Dans la ville de Coucy-le-Château, il n'y a pas de bruit, pas de commerce, pas de voitures. Si fait, voici une voiture de bourgeois qui rentre, un cabriolet féroce, garni à l'arrière de pointes de fer comme l'ancienne herse du pont-levis. C'est pour empêcher les gamins de s'accrocher et de se faire traîner par les routes. Pourquoi pas des tessons de bouteilles, comme sur les murs?

Ce serait trop moderne. On vit à l'écart de tout, à Coucy, dans une tranquille ignorance de ce qui se passe au loin, où s'en va la locomotive qui siffle sous les ruines. L'homme qui nous a conduits au haut du donjon et au long des terrasses a fait trois réponses bien extraordinaires à l'un de nous, trop curieux de politique locale :

— Quel est votre député?

— Not' député? Y en a pas ici, de député.

Sur l'étonnement de son interlocuteur, et après réflexion :

— Y en a un à Laon.

— Comment s'appelle-t-il?

— Ah! ma foi, je n'en sais rien : je l'ai oublié.

Et l'homme ajoute, avec tranquillité :

— J'ai pourtant voté pour lui!

XV

LE THEATRE D'ORANGE

25 février 1892.

La petite ville de Vaucluse est restée romaine dans son paysage de prairies, de vergers, traversés d'eaux rapides. Au fronton des maisons, aux murs cachés des caves, l'estampille de l'antiquité est mise, des fragments de sculpture gardent leur jeunesse robuste, l'Arc de Triomphe est debout, ses trois baies ouvertes, décor survivant à l'histoire, des pierres d'hippodrome émergent dans la campagne, entre les mûriers, et voici, en ville, la scène du Théâtre, la haute muraille de fond, percée de portes, ornée de colonnes et de cintres.

C'est ce qui reste de l'enceinte des spectacles en plein air. Au devant, au pied de la basse colline, quelques blocs frustes qui sont les premiers gradins, et puis, plus rien, plus d'étages supérieurs, plus d'amphithéâtre, plus de galerie, — le sol couvert de pierres, envahi de végétation. Mais cette scène intacte, telle qu'on ne la trouve dans aucune des ruines des théâtres antiques, cet immense mur dressé dans la ville restreinte, n'est-ce pas suffisant pour faire réapparaître le défilé des acteurs masqués chargés d'amuser la population conquise ? Les spectateurs n'y sont plus, les places qu'ils occupaient ont été effacées, — mais la scène vers laquelle convergeaient tous les regards existe encore, et si les architectes d'aujourd'hui peuvent s'employer à rétablir le monument dans son intégrité, notre imagination, elle aussi, peut évoquer la foule, voir son mouvement, entendre sa rumeur.

Toute la population mêlée des indigènes et des exotiques, les Cavares de la Gaule transalpine, les Ibériens, les Phocéens, et les occupants du pays, les Romains fins et

durs sont là, sous la lueur rouge de l'immense voile tendu sous le soleil, la scène dans une douceur d'ombre claire, sous l'avancée d'un toit. Tous sont à leurs places, les fonctionnaires, les riches, les dignitaires du sacerdoce, les mères de famille, les courtisanes, et tout en haut, aux derniers degrés de la cavea, la plèbe grondeuse et rieuse, amusée et insatisfaite.

Ce qui va être représenté, c'est la tragédie ou la comédie, à sujets grecs ou romains, — les farces des *Atellanæ* où circulent les éternels types, résumés d'humanité, le Maccus qui deviendra Arlechino, le Pappus qui sera Pantaleone, le Devin changé plus tard en Dottore, — l'intermède de *Mimus*, joué sans masques, par des hommes et des femmes, spectacle habituellement licencieux, — le *Pantomimus* qui mêlait les danses, les gestes, les chants lyriques et les airs de flûte.

Tout lui était bon, à cette foule venue de loin pour trouver la distraction de ses yeux et la flânerie de son esprit. Il lui fallait, de

jour en jour davantage, la matérialisation de ses joies, la mise en lumière de ses appétits, l'excitation à fuir la vie morale pour le plaisir visible.

Le grand succès était bien plus pour les souples et jolies gymnastiques que pour les démonstrations abstraites de la pensée, pour les gesticulations sensuelles que pour les dialogues de nuances où transparaissaient des sentiments, où s'affirmaient des caractères.

L'humanité d'alors, en désordre intellectuel malgré la règle romaine, oublieuse, ignorante de l'équilibre réalisé un jour par la Grèce, impuissante, en tout cas, à le réaliser de nouveau, cette humanité oscillante penchait, à n'en pas douter, vers le pôle des seuls instincts, et sa dépravation, de raffinée qu'elle avait pu être, descendait rapidement les dernières pentes.

Ceux qui gouvernaient, de là-bas, de la Ville aux sept collines, ceux qui transmettaient leur vouloir à l'univers conquis, les empereurs philosophes après les empereurs abjects, continuaient l'œuvre de civilisation,

hâtaient l'uniformité, précipitaient la débâcle. Pour tenir les populations assujetties et tranquilles, le plaisir est décrété, le cirque bâti pour la populace, la haute tribune du théâtre enlevée aux poètes et changée en tréteaux pour les baladins gracieux et les animaux savants.

Les troupes d'acteurs, composées d'esclaves ou d'affranchis, s'en allaient courir les provinces, recevoir les instructions et toucher leur paye chez le magistrat chargé de la police des jeux publics.

Sans doute, ils jouaient encore les pièces de tradition grecque — les tragédies de Sénèque : *Médée*, *Hippolyte*, *Agamemnon*, les *Troyennes*, *Œdipe*, *Hercule furieux*, — les comédies de Plaute, violentes et vraies, franches et rieuses : *Amphitryon*, l'*Aululaire*, les *Ménechmes*, — les comédies de Térence, plus discrètes, où les personnages se meuvent dans un comique de demi-teinte : l'*Andrienne*, les *Adelphes*... On put entendre sur ce théâtre d'Orange, construit, croit-on, sous Adrien, qui fut empereur en

117 de l'ère chrétienne, ces fines déclarations de la sagesse antique :

« Ce qu'il y a de plus utile dans la vie, à mon sens, est le *Rien de trop.* »

« Au nom du Ciel, Charinus, puisque tu ne peux ce que tu veux, contente-toi de vouloir ce que tu peux. »

Et cet aveu d'amour et de pitié de l'homme qu'on veut séparer d'une femme, le Pamphile épris de l'Andrienne :

« Quoi ! je serais capable d'un tel dessein ? Je souffrirais qu'elle fût si cruellement déçue à cause de moi, elle qui m'a donné son cœur, sa vie entière ; elle que j'ai aimée plus que tout au monde, que j'ai regardée comme ma femme ? Cette âme, nourrie et formée de sentiments si délicats et si purs, je souffrirais qu'elle fût amenée un jour par la misère à se flétrir ? Non, je ne le ferai pas. »

Enfin, dans l'atmosphère vibrante et do-

rée, ce cri de Plaute a passé avec un vol farouche :

« L'homme est un loup pour l'homme. »

Et ce vers tendre et grave de Ménandre, traduit par Térence, a pris son essor, lui aussi :

« Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger. »

Mais ce ne furent pas là les grands succès qui faisaient applaudir toutes les mains et délirer toutes les voix.

La foule bigarrée, vêtue de laine de Milet, de toile espagnole, de tissus de soie, de manteaux de poil de chèvre, — les élégants aux cheveux calamistrés, aux vêtements de pourpre teints à Tyr, — ceux qui étaient vêtus de blanc et ceux qui étaient vêtus de violet, — les hommes du peuple couverts de laine brune ou noire, — les femmes au voile bleu, à la *palla* jaune ou d'un blanc

rosé, les bandeaux ondulés, le visage lavé de lait d'ânesse, les cils et les sourcils teints en noir, les veines des tempes retouchées en bleu, les seins soutenus par une bande de cuir, — tout ce monde ne se préoccupait plus que des luxueux vêtements des tragédiens montés sur les hauts cothurnes, des habits bariolés des comédiens en chaussures basses. Les masques barbus ou glabres, souriants ou farouches, niais, douloureux ou vils, pouvaient dire ce qu'ils voulaient par leurs larges bouches ouvertes sur l'assemblée.

Le spectacle, c'était la réunion des spectateurs, le prétexte aux toilettes, aux bavardages, aux amours. Ah! ce peuple d'Orange dut vivre de chaudes et belles journées, devant cette grande scène aux colonnes régulières, dans la lumière et dans les clameurs, dans l'odeur des fleurs et des fruits et le bourdonnement des abeilles. Distinctement, les grandes filles au front carré, aux tresses lourdes, aux yeux bistrés, se lèvent dans le passé, debout sur les gradins, buvant l'eau fraîche et mordant les limons.

Ce sont les inconscientes qui vivent la fin de l'Empire et qui se hâtent, peu soucieuses des codes et des conquêtes. Elles sont des victorieuses ou des vaincues, venues de l'autre côté des Alpes ou nées sur cette terre, mais elles font toutes la même besogne, elles accomplissent la même tâche. Les suprématies de gouvernements, les directions de peuples, voilà qui leur importe peu. Elles suppriment les nationalités, fondent les races, abaissent les hiérarchies, asservissent comme il leur plaît les consuls et les pontifes, les magistrats et les militaires.

Furent-elles effrayées par la venue des Barbares, les Alamans, les Visigoths, qui détruisirent la ville, ne laissèrent debout que les hauts monuments, devant lesquels s'arrêtait leur élan de nomades surpris par ces apparences de stabilité? Si cet effroi exista, il cessa certainement vite, et les envahisseurs nouveaux ne durent pas recevoir un autre accueil que les cavaliers de César.

Une rude population s'établit alors sur les ruines, une religion et une poésie nouvelles

prennent le cœur et l'esprit de l'humanité. L'herbe pousse entre les pierres du théâtre en plein air, alors que les lumières scintillent au fond des cryptes de la cathédrale romane. La ville connaît des fortunes diverses. Au temps des guerres de religion, les matériaux des monuments antiques sont employés à construire des remparts de forteresse. La Royauté abat le pouvoir féodal. La Révolution abat la Royauté. Les poussières s'accumulent. Les vieilles pierres, verdies de mousse et dorées de soleil, sont mélancoliques et sereines sous la lente destruction du temps. Et voici que les hommes d'aujourd'hui, préoccupés d'histoire et d'art, veulent réveiller un peu de ce qui n'est plus, réédifier l'hémicyle d'autrefois.

J'imagine que ce qui reste de l'âme romaine chez les femmes d'Orange va tressaillir et sourire au jour où les gradins seront occupés, où elles boiront l'eau fraîche et mordront dans les citrons, devant le grand mur où passeront de nouveau des ombres humaines.

XVI

ENTRÉE DES DANSEUSES

Souvenirs d'Exposition

§ I. — JAVANAISES

mai 1889.

Sur l'Esplanade des Invalides, en suivant la rue orientale, découpée, bigarrée, criarde sous le ciel gris, après le monument Khmer, couleur fraise, surchargé d'or terni, voici une porte de bois faite de lattes sommairement rassemblées. C'est la porte du village de Java. Les palissades enclosent un terrain spacieux, de larges allées, des cases disséminées sous le feuillage. Aux portes, des êtres à la peau d'un jaune gris, des

femmes, des hommes, vêtus d'étoffes rayées, sans éclat, douces à l'œil, des étoffes qui exprimeraient comme le demi-deuil des pays de soleil. La physionomie attentionnée, les lourdes paupières baissées, la bouche avancée en bouderie, ils peignent des étoffes, tressent de la paille, épluchent du cacao. Dans la pièce obscure d'une basse maisonnette, un enfant mange prestement du riz à poignées : on ne voit guère que ses yeux remuants, brillants de satisfaction, et ses mains agiles qui vont et viennent du plat à son visage, comme des pattes de jeune singe voleur et gourmand.

Une procession de musiciens parcourt le village, une procession sans ordre ni solennité qui ressemble à une débandade de soldats fatigués, les pas traînés dans les sandales, les visages lassés, les bras s'agitant mécaniquement, d'un même mouvement sans cesse répété, battant le tambour, agitant des instruments puérils où des morceaux de bois s'entre-choquent, rendent un son clair et monotone, lentement scandé, et

précipité parfois sur un rythme violent. C'est la musique de Java et de la Malaisie, une musique tout instinctive, décomposée en plaintes rauques et lentes, en sursauts brusques rapidement accélérés. De près, c'est grossier et enfantin. Il faut entendre à quelques pas, quand la file d'hommes paraît et disparaît, contournant les massifs. Les petits morceaux de bois usés par le frottement donnent alors à écouter un bruit d'eau doucement égouttée, ou s'échappant violemment entre des pierres, dans une solitude sonore. C'est grêle, gracieux, emperlé, et cela devient d'une brutalité mélancolique. Mélopée monotone de pays chauds, chant d'instruments primitifs qu'il faudrait connaître là-bas, dans l'île brûlante, à l'heure des siestes, alors que les minuscules serpents se lovent dans les fleurs, qu'il y a de félines ondulations dans les hautes herbes, et que la voix des femmes s'élève, si fausse et si fine.

L'orchestre est plus compliqué dans le kiosque de bambous, derrière l'estrade où

se tiennent les danseuses. Un violon conduit le tapage sourd des tambours, des gongs, des harmonicas. Une face de chanteur se lève, des traits de bronze s'animent, une voix monte. Sur le fond de l'estrade, un fond dont le bariolage et la dorure sont faits de hautes poupées suspendues les unes auprès des autres, en rangs serrés, quelques gestes lents s'esquissent, quatre petites têtes tournent, — les danseuses, qui étaient assises, sont maintenant debout. On les distinguait bien des futiles rangées de petits mannequins étincelants de paillons : elles sont plus grandes et plus consistantes. Mais elles restaient immobiles, la tête droite, les mains sur les genoux. Non des poupées, mais des idoles au fond d'un temple, des idoles que les prêtres surchargent sans cesse d'étoffes et d'ornements. Les chairs teintes de safran, les dents rouges, les lèvres orangées, les paupières agrandies, dessinées à nouveau d'un mince trait d'encre de Chine, les quatre danseuses, casquées, emplumées, vêtues de violet, de vert, de rose, se sont avancées vers le public, puis se sont mises à tourner

lentement, à marcher l'une derrière l'autre, à se faire de nobles vis-à-vis. Leur danse commence, une danse presque immobile qui consiste en poses, en marches et en salutations.

C'est peut-être une profonde déception pour le public qui assiste à ces jeux hiératiques, sous les drapeaux noirs, bleus, blancs, rouges, aux découpures emblématiques. Il ne faut pas venir chercher ici les mouvements violents de danses populaires, le dégingadé des agitations rythmiques des bals de faubourgs. Toute une harmonie corporelle est incluse en ces petits mouvements animaux, en ces nuancements d'expressions qu'expriment un port de tête, une flexion des reins, un frisson des jambes, un geste du bras et de la main. Les bras et les mains surtout sont explicatifs, les bras se raccourcissent, s'allongent, se replient, comme de brunes couleuvres qui lentement se déroulent et se dardent dans toutes les directions. Le poignet s'assouplit, se brise, la main se hausse et s'abaisse, les doigts esquissent vit eou lentement des attaques et

des défenses, des colères froides et des caresses doucement appuyées.

Les corps d'enfants ou de femmes naines des danseuses ne bougent que par lentes saccades pendant ces expressives mimiques. Les jambes aux mollets bas placés marchent sur place. La plante des pieds ne se soulève, les doigts et le talon ne quittant pas la terre, que pour établir un passage de souris. Les écharpes vont et viennent, en légers nuages, autour des sourires rouges et des regards de jais. La musique s'accélère, et le mouvement s'aggrave à peine, vaguement religieux, solennellement guerrier, d'une calme et prenante volupté, où les têtes des danseuses restent froides, peut-être ironiques, où les bras seuls s'animent, s'enlacent dans le vide en irrésistibles souplesses, plus désenlaçables et plus fortes que les étreintes colères.

Tout à l'heure, les danseuses vont aller se farder et se faire recoiffer. On pourra voir de près ces petits êtres singuliers, rieurs comme des enfants, maquillés comme

des vieilles courtisanes. Qu'y a-t-il sous ces fronts bombés, derrière ces yeux durs comme des pierres, quelle saveur d'existence goûtent ces lèvres charnues? N'expriment-elles qu'une tradition de poètes et de musiciens par leurs attitudes de grâce tranquille et de violence concentrée? Ou bien ont-elles mis quelque chose de l'âme frêle qu'on sent habiter en elles, dans leurs gestes et dans leurs expressions? Regrets, désirs, passions attendries ou vindicatives, — qui sait! Petites ouvrières de plaisir, danseuses du prince Manka-Negoro, toutes les quatre, Wakiem, Damina, Seliem et Sœkia, muettes, à peine souriantes d'un sourire machinal, retournent s'asseoir, nonchalantes, inertes, passives, comme des figurantes de cafés-concerts.

§ II. — LE VENTRE

Rue du Caire, le soir. A l'entrée de la ruelle sinueuse, les violonistes blancs et bleus du café roumain accompagnent de

leurs voix le chant aigu de leurs instruments. C'est gracieux et léger, l'émanation d'une poétique race de ténors. La mise en scène est boulevardière, et le souci de plaire à Paris se lit sur les visages de ces élégants garçons bien coiffés qui arrondissent leurs gestes, font des grâces en saluant de l'archet, se dandinent en acteurs enivrés de leur propre charme. L'établissement est lumineux, bien divisé, en estrade et en jardin, et les passants aiment rester aux alentours, dans l'atmosphère de ces mélodies peu profondes et capiteuses. Et puis, immédiatement, on dépasse le blanc minaret, on entre dans la rue égyptienne, et c'est un tout autre aspect et une tout autre musique.

Malgré quelques globules de lumière électrique accrochés çà et là, aux angles des maisons, sous les auvents des boutiques, la rue est restée obscure, grâce au tracé irrégulier de la voie, aux avancées et aux retraits des constructions, aux étages surplombant, aux reliefs et aux ombres des

mystérieux moucharabys finement ajourés. Il y a de grands espaces où l'on n'aperçoit les objets et les êtres qu'à travers les voiles entre-croisés des nuits claires, à travers une transparence d'or assourdi et de bleu lunaire. Un lumignon tremblote à la porte d'un marchand, éclairant des arabesques d'étoffes, des broderies de souliers, des bijoux frêles, des boissons blanches, jaunes, rouges, de ruisselants morceaux de glaces découpés comme des tranches de gâteaux. Tout à fait dans la nuit, au seuil de basses maisons sans lumière, les hommes inoccupés sont assis, fumant, causant peu, répondant aux questions des promeneuses curieuses avec des sourires et des yeux de concupiscence.

La musique africaine, lourde et monotone, faite pour scander les lentes torsions des corps et les solides appuiements des pieds nus, résonnait déjà tout à l'heure, accompagnant des mélopées de nègres, sous les rideaux d'une tente, à l'entrée de laquelle se tenaient un Marocain à barbe blanche, l'air triste et féroce, et un placide

monsieur en habit noir. A l'autre extrémité de la rue, maintenant, une autre cadence s'élève, lente et grave aussi, mais pourtant plus sonore et par instants plus joyeuse. L'affiche promet les almées égyptiennes et le derviche tourneur, — et les voici, sur l'estrade, dans une salle tendue d'étoffes à grands ramages, une sorte de dessin de châles, de couleurs assourdies et d'arabesques régulières. Aux pincements des cordes, aux tintements des tambours, une femme, pas trop bien vêtue d'une robe bleue qui fait songer à l'Orient des peintres de la place Pigalle, se lève, parcourt la scène en une marche régulière, portant sur sa tête une bouteille où est fichée une bougie allumée. Elle paraît être aussi de la place Pigalle, elle s'est habillée pour un bal masqué de l'Elysée-Rochechouart, elle envoie de gras sourires à des habitués. Mais pourquoi venir ici chercher un exotisme de lecture et de rêve! Qu'elles soient des déguisées de Paris ou de véridiques indigènes de là-bas, l'intelligence et les allures de serveuses de bocks apparaîtront

toujours en ces pauvres filles mercenaires. C'est fini, elle descend de l'estrade, elle fait la quête, toujours comme dans les cafés-concerts de villes de garnisons.

Heureusement, il y eu le dédommagement apporté par l'autre danseuse. Grande, tragique, la peau de cuivre, la face écrasée, des yeux longs et doux de ruminant, une bouche épaisse et cruelle, la grande fille s'est indolemment levée. La tête est coiffée d'une toque d'où tombent les monnaies fragiles, des colliers s'entre-croisent sur sa gorge nue. Sa veste et sa jupe sont violet d'évêque. La jupe est attachée bas. Le milieu du corps n'est couvert que d'une fine chemisette qui laisse voir en ombres atténuées le creux du nombril et le pli profond de l'aine. C'est ce ventre à demi-visible qui danse seul, pendant que les pieds chaussés de rouge glissent sur les planches, que les mains agitent de minuscules cymbales au bruit clair. La musique se charge parfois de langueur pendant ces glissements des pieds, et s'arrête en des sursauts nerveux à chaque arrêt brusque de la danseuse. Celle-ci par-

court l'étroite scène comme un animal enfermé qui a forcé à une lente promenade son corps souple aux mouvements rapides. Elle va dans tous les sens, semblant chercher une issue, subissant une secousse et restant immobile comme devant un obstacle. Les jambes et le buste sont rigides, n'avancent que par le mouvement du ventre, mouvement en avant, en arrière, de bas en haut, de haut en bas, à croire que cette chair seule remuante a pris une vie personnelle. Cette gymnastique des intestins cesse parfois, la tête, à son tour, remue sur le cou flexible, s'avançant et se reculant dans tous les sens, tête de serpent flexible et durement dressée, qui ondule, se retire, se redresse, comme aux chaudes heures de l'affût où les froides bêtes fascinent et attirent les oiseaux éperdus.

Mais ces frissons languides du col et de la face durent peu, ne sont que des intermèdes de grâce éphémère. L'étrange, voluptueuse, bestiale danse du ventre recommence. Les pieds et le buste sont en ar-

rière, le ventre s'avance, les précède, les conduit, il tremble, il se jette de côté, il s'aplatit, il descend vers les jambes, il remonte en bonds violents vers les seins. La danseuse se tient de face, les bras levés, le ventre alors tourne sur lui-même comme un soleil de feu d'artifice, toute la croupe de la femme frémit violemment. Les doigts agitent les cymbales, le visage est douloureux, terrible et souriant. Dans la salle, le public s'amuse, a des rires mauvais, cherche à s'égayer par des interpellations plaisantes. On s'applique à trouver drôle cette grave pantomime qui exigerait un silence complet des spectateurs. Le comique fait défaut, d'ailleurs, à ces convulsions du bassin de la femme. Ce ventre, qui prend tout à coup un rôle, qui s'isole du corps avec une expression bizarre, choquante tout d'abord, et qui reste inquiétante, qu'est-ce autre chose que l'affirmation de l'animalité humaine, de la souveraineté insolente et irréductible de la chair. Ce ventre en promenade, c'est le symbole du si profond et si fugitif plaisir qui asservit notre corps et

notre esprit, c'est le signe non équivoque du pouvoir autoritaire des parties basses de l'humanité sur les cerveaux et sur les cœurs.

§ III. — DERVICHES TOURNEURS

Entrée des danseurs, parmi les danseuses.

Dans le même établissement de la rue du Caire où danse le ventre des almées, non loin de la boutique où un Syrien, marchand de boissons, vendait gravement un coco empoisonné, les derviches tournoient sur une estrade. Ils sont deux, vêtus de longues robes serrées à la taille, coiffés de hauts bonnets. Ils se lèvent, au rythme d'abord assez lent de la musique, ils saluent, se croisent les bras, penchent la tête, abaissent les paupières, et très doucement ils pivotent, sur un mouvement berceur qui va s'accélérant. Peu à peu, les instruments scandent plus vite la mesure, les corps s'abandonnent au vertige d'une pâmoison.

C'est toujours plus rapide, la tête davantage penchée, appuyée sur l'épaule comme dans le sommeil, le visage bistré et endormi éclairé par les dents blanches que découvre un vague sourire de rêve.

La progression de bruit et de danse sur place arrive à un paroxysme bizarre, qui garde quand même un calme d'attitude et une grâce de langueur. Malgré la très vive allure, les derviches paraissent seulement en proie à une souple ondulation, régulière et mécanique. Ils sont soumis à la même loi de vitesse que les toupies tournant sur leurs pointes. Leurs pieds très remuants, très agiles, ne quittent pas le même étroit espace où ils sont installés au début, et leurs longues personnes inclinées forment à la fois avec le plancher un angle aigu et un angle obtus, à croire par moments qu'elles vont raser le sol.

L'un de ces derviches tourneurs, ou plutôt tournoyeurs, est vêtu d'une robe blanche, et l'autre, d'une robe rayée gris et rose. Robes qui descendent jusqu'à la che-

ville et qui sont serrées à la taille, très haut, presque sous les bras. Les individus prennent sous ce costume une forme cônique, triangulaire, rigide. Mais, dans l'agitation de ce piétinement harmonieux, de grands plis se dessinent de haut en bas, et changent les raides vêtements en souples corolles, en tulipes renversées emportées dans la spirale d'un coup de vent. C'est aussi un peu comme les grands abat-jour aujourd'hui à la mode, plissés, enrubannés, tenant à la fois de la fleur et de l'ombrelle.

Ces hommes de visages énergiques, de cheveux crépus, de dures moustaches, prennent par cette perpétuelle posture doucereuse, une signification d'efféminement toute particulière. Ils sont absolument fixés en cette même expression de physionomie éteinte et somnambulique, en cette même attitude de bras croisés pour toujours. Ce sont des agissants monotones, des passifs et des résignés, et jamais peut-être le fatalisme oriental ne s'est mieux personnifié qu'en cette régulière, monotone et placide agitation.

On peut constater ici, une fois de plus, combien le spectateur est réfractaire aux spectacles dont il n'a pas l'habitude et dont il ignore la signification. Il est certain que cette ivresse tournoyante des derviches agace supérieurement la plupart des gens venus pour voir de l'inédit et qui se montrent illogiquement furieux parce que cet inédit cherché, ils le trouvent. A peine l'exercice est-il commencé que des accès nerveux se déclarent et que la clôture est réclamée avec insistance. De même que pendant la danse du ventre les interjections gouailleuses manifestent l'esprit parisien, de même cet esprit s'affirme en réclamations de cœurs sensibles pendant les quelques minutes où les derviches sont en scène. On devrait pourtant bien avoir le droit de tourner, comme on a le droit de se livrer à toutes les occupations possibles inventées par les civilisés. Si ceux qui protestent voulaient bien dire de quelle façon brillante ils révèlent leur activité sociale et sentimentale, on trouverait peut-être que leur fonctionnement est inférieur à celui

des inoffensifs musulmans. La vie comporte le piétinement sur place et le tournoiement sans motif. Tous ne sommes-nous pas en quelque façon derviches, chevaux de bois, écureuils en cage? Combien en est-il parmi nous, qui connaissent et pratiquent ce qui pourrait passer, sans doute, pour la sagesse suprême, combien en est-il qui aient su prendre la difficile, l'impossible décision de rester immobiles?

§ IV. — ESPAGNOLES

L'Espagne triomphe dans l'Exposition et hors l'Exposition. Partout où il y a un espace suffisant, on construit un cirque de bois, des écuries, une arène, des gradins, on fait promener sur la piste des taureaux bons enfants comme les chevaux de Buffalo-Bill, des toréadors qui ont figuré dans *Carmen*, on fait flotter les couleurs espagnoles, on vend des cigares, des oranges, des pastilles de chocolat à la porte, et c'est d'une couleur locale suffisante. On ne pourra bien-

tôt plus compter ces cirques, parmi lesquels il en est un seul qui offre aux yeux une mise en scène acceptable. Il semble que ce soit un peu trop de tauromachie, si loin des Pyrénées, et le public semble être de cet avis. Sous trois ou quatre de ces hangars, les curieux sont extrêmement espacés. Ailleurs, des affiches annonçent *Relâche* sous un prétexte quelconque. On tuerait le taureau qu'il y aurait peut-être plus d'affluence, jusqu'au jour où les messieurs et dames si empressés à jeter leurs jaquettes et leurs chapeaux au tueur en signe de joie, s'apercevraient qu'ils s'enthousiasment pour un spectacle qu'ils se refuseraient à aller voir tous les jours à l'abattoir de la Villette.

Mais il n'y a pas seulement les toreros, il y a les gitanas. Dans l'un des théâtres de l'Exposition, celles-ci. Leur aspect n'est pas déplaisant et leurs exercices sont aimables. Devant un décor quelconque, qui peut être désigné comme place de petite ville espagnole, les hommes, vêtus d'étoffes sombres, les femmes, aux robes éclaboussées de cou-

leurs violentes, sont assis sur un seul rang, agitant des castagnettes, frappant des mains, jetant des appels gutturaux et des éclats de rire. De temps à autre, quelqu'un se lève, un de ces hommes ou une de ces femmes, parfois un homme et une femme, et sur les mêmes frappements de mains, les mêmes chocs de castagnettes, une danse commence, charnelle comme les danses orientales, mais autrement mouvementée et passionnée. Il n'y a guère à s'occuper du grand bonhomme sec et brun et de la grosse femme qui obtiennent le mauvais succès des rires égrillards. Leurs postures basses, quémandeuses de grossiers suffrages, sont faciles à mettre en scène. C'est une mimique vulgaire de là-bas, peu artistique.

Mais un homme, de taille moyenne, fin et leste, — mais une jeune fille brune, sérieuse, la lèvre inférieure un peu renflée de dédain, produisent un vis-à-vis et des enlacements d'un art charmant, vivace et distingué. L'homme est souple comme un gant, onduleux comme un serpent. La femme incarne la danse même, elle n'a qu'à se

lever pour danser, sans fatigue, la tête, le torse renversés, en avant, en arrière, les bras arrondis en l'air, se joignant, se séparant, les jambes le plus souvent croisées, les pieds courant comme deux oiseaux qui vont s'envoler et qui tournoient à ras de terre. Elle bondit et se sauve comme une biche surprise, elle revient avec un air de bravoure intraduisible, et puis, elle semble prise de mélancolie et se balance comme une fleur dans le vent. Si cette exquise danseuse, qui n'est pas mise en vedette, et qui danse avec une telle joie du corps et un si sérieux visage, presque triste, si cette danseuse n'était pas là, on passerait sa soirée à regretter les Espagnoles venues rue Taitbout, il y a quelque dix années, et qui étaient si douces, si farouches, et si voluptueuses en leurs longues robes fanées, bleues, roses et jaunes. Mais elle est là, et quoiqu'elle soit vêtue d'une jupe courte, et qu'elle soit mal chaussée de bottines noires, elle suffit pour faire deviner et aimer la vraie poésie des choses d'Espagne.

XVII

SALON DE 1892

AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

§ I. — LE PAPE ET M. RENAN

On a exposé, au Salon des Champs-Elysées, un portrait du pape Léon XIII et un portrait de M. Ernest Renan. Si l'on a supposé, avant d'entrer, que l'on allait contempler deux œuvres d'art expressives et belles, deux effigies à jamais vivantes de ces deux personnages, dont la pensée occupe une si incontestable grande place dans le monde européen d'aujourd'hui, si l'on s'est attendu à une double vision émou-

vante sur le monde de l'esprit, — alors, il faut confesser son illusion et avouer que les gloires de Salons annuels et les réputations célébrées à l'avance sont mal accrochées aux sujets qu'elles choisissent et mal servies par les prétentions qu'elles affichent.

Il aurait été, vraiment, sauvé de la médiocrité, le Salon où auraient été montrés dans leur intime ressemblance, leur véritable signification, les portraits de ces deux hommes, — le pape de Rome, souverain déchu de l'ancienne royauté, mais régnant encore sur d'immenses territoires spirituels, sur les foules d'âmes, — et l'autre pape, le pape laïque, tranquille et éloquent en son Collège de France, occupé au bilan de l'histoire et de la philosophie, liquidant le passé avec des sourires mélancoliques, des paroles de douceur, des affirmations incrédules au miracle et passionnées de la vie.

C'est M. Théobald Chartran qui s'est chargé de propager le pape Léon XIII, et

c'est M. Léon Bonnat qui a entrepris de vulgariser M. Ernest Renan. Au premier, le dogme, — au second, la philosophie.

Ce sont là de bien grosses enquêtes pour des peintres du seul moment actuel, favoris de la mode parisienne et héros de vernissages.

Il vient tout de même une surprise devant ce *Portrait de S. S. le pape Léon XIII*, par M. Chartran. Hé quoi! c'est pour ce portrait à grand fracas, pour ce dur décalque du réel, pour cet arrangement de trompe-l'œil du visage et du vêtement, que le portraitiste a fait le voyage et prolongé le séjour! Il est bien impossible de voir là une œuvre de durée, une page d'histoire faite pour être lue après les événements évanouis, les hommes disparus. C'est un portrait de Salon, rien qu'un portrait de Salon, et il n'est pas besoin, pour le laisser à sa vraie place, de recourir aux comparaisons faciles, aux souvenirs écrasants, aux visages pensifs et autoritaires des

papes d'autrefois vus et perpétués par Raphaël et Velasquez.

Non. Ici, on a simplement la gêne de se sentir en face d'une conception toute conventionnelle et mondaine. La robe blanche dans l'ensemble rouge, ce pape de satin dans cet enfer de couleur, c'est tout juste la continuation des procédés par lesquels sont représentées les femmes d'aristocratie, de banque ou de théâtre, en leurs milieux de luxe, en leurs apparats de robes et de manteaux.

Quoi que l'on pense, croyant ou non croyant, on n'aime pas voir ce vieillard, qui habite le Vatican, parmi des chefs-d'œuvre qui auraient dû éclairer sa religion et affiner son goût, — on n'aime pas le voir poser comme devant un photographe, les mains violemment en évidence, le visage arrangé en sourire. Il n'est là qu'une figure agrandie des scènes ecclésiastiques de M. Vibert. C'est la même manière dans un autre format, la même valeur d'anecdote avec une intention de solennité. C'est le pape ne se sachant pas regardé qu'on aurait

voulu transposé par l'artiste, — un souvenir et une synthèse ajoutés au réel, — une silhouette de passant historique et un visage de pensée.

Non, ce portrait, tant loué à l'avance, ne fera pas oublier le Léon XIII, de Gaillard, pour lequel M. Roger Marx a si justement protesté dans le bruit de la réclame. Et même, en une seule ligne d'un billet écrit par Gaillard en 1880, ce pape qui essaie de mener le monde moderne ne revit-il pas mieux que dans le portrait acclamé : « J'ai déjà avancé la tête, cette grande tête pâle, active, souriante... » Cherchez-la, dans le tableau de M. Chartran, cette tête vue par Gaillard.

Le Renan de M. Léon Bonnat a été également poussé au comique, mais non pas au comique particulier à l'historien d'Israël, ce qui serait inespéré et très suffisant pour être la récréation d'une visite au Palais de l'Industrie. Vraiment, c'est bien la peine d'être l'artiste et le philosophe des *Origines du Christianisme* et de l'*Histoire*

d'Israël, pour être traduit en une telle effigie simpliste qui ne donne ni l'intellectualité de l'homme, ni même la caractéristique de son apparence.

Le peintre, qui a eu l'ambition d'être le peintre de la redingote noire et qui a prié M. Renan de revêtir le vêtement déjà endossé par tant de contemporains célèbres, l'a installé de même, à son tour, devant le fond lie de vin vaguement éclairé d'une lueur de feu de forge. Et réellement ce n'est pas sans motif qu'il choisit ce décor simplifié, car il a forgé M. Renan, comme les autres, sans égard pour ce qu'il pouvait broyer ou durcir au feu. Il a épuisé sa vigueur, pour jusqu'à l'année suivante, à transformer en métal cette étoffe, cette chair des mains et du visage. Cette chair, il l'a martelée, repoussée du dedans au dehors, grossoyant les beaux plans massifs du visage, supprimant la luminosité d'intelligence qui éclaire cette matière.

On étonnera nombre de gens qui regarderont ce portrait en leur parlant de la beauté de Renan, car cette beauté, M. Bon-

nat ne l'a pas vue. Il n'a vu ni le caractère des joues, ni la grosseur de la tête, ni l'idéalisme du front, ni la sinuosité amère et souriante de la bouche, ni la grandeur des yeux, ces yeux celtes, bleus, qui ont vu la mer, si étranges, si précis par instants, et si vagues, si absents parfois, qu'ils semblent des yeux d'aveugle. C'est dans ces yeux-là qu'un voyant aurait vu les certitudes et les incertitudes, la désillusion et l'amour de la vie, les grandes marées rythmiques des idées, les passages de nuages et les départs de voiles... Mais que vais-je chercher là? M. Bonnat n'a même pas vu le curé de campagne qui est en Renan. Il n'a coulé en métal rugueux, dans le moule de sa peinture, qu'un pachyderme, et encore combien il l'a étriqué! — et il n'a pas entendu l'oiseau qui chante dans cette chair, derrière ces yeux de science et de rêve, derrière ce front de pensée.

§ II. — LA DÉROUTE

D'ailleurs, ces deux exemples ont été choisis, non pour une antithèse ou pour un rapprochement, mais parce que leur signification antinaturelle et antiintellectuelle, ce qui est tout un, y apparaît à l'état de symptôme. D'autres exemples peuvent être choisis, pris dans la vie de tous les jours, devant le portrait de l'anonyme, dans l'histoire amenée à l'état d'anecdotes murales, dans le rêve mythologique ou dans la scène de genre.

La vérité, qui s'est montrée il y a longtemps pour ceux qui ont l'amour et le désir de l'art, et qui apparaît, plus nette que jamais, chaque année, c'est qu'il y a un avortement de l'art dirigeant, et que tous les discours du monde et toutes les distributions de récompenses n'y feront rien. L'esthétique de l'École des Beaux-Arts, le prétendu art traditionnel, — dont on ne trouve rien dans le passé, malgré les affirmations des professeurs, — la

direction d'Institut, le dessin et la couleur dont la pauvreté a bénéficié jusqu'à présent de la bienfaisance de l'État, — tout cela s'en va, le fait est de plus en plus certain et peut se déduire de signes visibles.

La séparation des artistes en deux Salons a été la première révélation publique d'une désagrégation prévue depuis longtemps déjà. Non pas que je veuille prononcer entre les Champs-Élysées et le Champ-de-Mars, juger un concours, donner un prix. Certes non. Je sais bien qu'il y a eu, chez le grand nombre des transfuges, la crainte de la débâcle et l'habileté de la sortie, et je ne veux pas prétendre que l'Institut du Chic soit supérieur à l'Institut du Poncif. Mais enfin, c'était leur droit de s'en aller, à ceux-là qui sont partis, et il n'est pas difficile de constater que quelque chose de vivant de la vie actuelle, de la vie de la mode d'aujourd'hui, a disparu avec eux.

Ici, aux Champs-Élysées, la mode d'hier continue de gouverner. La formule bien pensante, qui émarge au budget depuis David, garde ses commandes et ses ci-

maises pour les chefs de bureau de l'Idéal, pour les fonctionnaires d'Académie, pour les lauréats du quai Malaquais et de la villa Médicis, pour les récompensés et les hors concours. Tout semble encore debout, mais tout s'en va. La discorde artistique a désagrégé l'organisation régulière, la monotone manifestation annuelle de la Société des Artistes français. Tout près, là, dans le pavillon de la Ville de Paris, il y a une installation d'insurgés. Mieux encore, il y a des individus libres qui ne sont d'aucun groupe, qui gardent leur liberté hautaine. Enfin, l'ennemi, tenu à l'écart pendant si longtemps, va entrer au Luxembourg, où la brèche a été ouverte par l'*Olympia* de Manet et la *Mère* de Whistler : bientôt, dit-on, nous y verrons Carrière, et Renoir, et Claude Monet. Les artistes solitaires et leurs partisans obstinés finissent donc tout de même par avoir quelquefois raison. Il n'y a qu'à savoir attendre, — et à pouvoir durer.

Dès lors, on sait à peu près comment se

passera la recherche des redites et des amplifications habituelles, quelles péripéties prévues on connaîtra, et quelle déception sans surprise sera éprouvée. Pourquoi, par exemple, une confiance dans la vision trop proche et le métier trop gros de M. Bonnat naîtrait-elle devant le *Portrait de Mme L. N...* après la conviction acquise devant le *Portrait de M. Renan?* On ne peut observer que l'emploi de la même chair, du même fond, du même jaune employé pour le fauteuil du philosophe et la doublure du manteau de la femme élégante.

Pour M. Bouguereau, il ne sied plus de le discuter depuis que ses toiles sont devenues les rendez-vous trop faciles de ceux qui se croient ainsi à bon compte des révolutionnaires. Et puis, que dire du *Guêpier* de cette année, une jeune fille assaillie par des amours, sinon que M. Bouguereau, semble-t-il, s'est surpassé lui-même, s'affirme plus Bouguereau que jamais, avec un entêtement farouche. Comme M. Bonnat et comme l'immense majorité des peintres et des sculpteurs, il a, si l'on veut, l'art du

toucher, mais il n'a pas l'art de la vision, — qui est l'art suprême, la qualité exquise de quelques-uns, et ces quelques-uns sont des maîtres. C'est la remarque à toujours faire, la séparation à toujours établir.

Les mythologies et les allégories ne sont pas davantage renouvelées dans les féeries à grand spectacle, si pauvres, en réalité, de décors et de figurants, telle que celle-ci, par exemple, édifiée par M. François Flameng pour le plafond d'un hôtel. *Dans l'Olympe*, souligne le livret pour expliquer cette réunion excessivement posthume de Diane, Vulcain, Mars, Vénus, Jupiter, Junon. Quel Olympe chétif! Les dieux s'en vont, plus que jamais, dans les conceptions de M. François Flameng. Et le dieu nouveau n'est pas d'une affirmation plus victorieuse dans le *Repos en Egypte*, entre cette Vierge Marie contournée et ces anges pastichés des fresques à travers les images de livres de messe.

L'Amour et la Nuit perdent, eux aussi, leur mystère dans le panneau décoratif pour

un ciel de lit exposé par M. Lecomte du Nouy. Il faut plaindre le sommeil encombré d'opaques visions et menacé de lourdes chutes de ceux qui dormiront sous cette dégringolade nocturne et amoureuse.

§ III. — FANTIN-LATOUR

Une parenthèse doit être ouverte pour parler de Fantin-Latour, de ses deux petites toiles : *Prélude de Lohengrin* et *Hélène*, qui sont romantiques, mais d'un romantisme dans lequel a surgi Wagner, et qui donnent au visiteur la joie d'une station d'art au milieu de la banalité environnante. Les deux œuvres prendront place parmi ces œuvres fines et musicales, d'une convention d'art charmante, par lesquelles Fantin exprime depuis quelques années ses impressions de musique et de lecture. L'atmosphère dorée, l'harmonie des robes rouge, violette, verte, vieil or, du *Lohengrin*, c'est déjà là une jouissance pour les yeux, un repos pour l'esprit. L'*Hélène* est plus accueillante encore. En avant d'un

beau paysage de lune et de nuit, de rocheuses montagnes bleuâtres, de la courbe d'un fleuve qui roule de somptueux reflets, le charmant corps blanc, éclairé vaguement de lumière rose, repose au centre du groupe admiratif : le berger au bonnet phrygien, le poète lauré, le soldat casqué, le docteur Faust et son guide Méphistophélès. Hélène est une des plus douces apparitions qui aient été évoquées par ce peintre harmonieux et lettré, et le paysage lunaire où elle surgit est vraiment une région exceptionnelle où il fait bon se réfugier au cours d'une promenade à travers tant de toiles multicolores, offensantes pour les yeux et pour l'esprit. C'est un rêve fugitif de beauté, une synthèse concentrée de poésie, un accord de lignes et de couleurs, dignes du peintre de tant de hautes œuvres de sereine réalité.

§ IV. — HISTOIRE, DÉCORATION, ALLÉGORIE, ANECDOTE

La déroute continue, si l'on énumère la série des autres grandes toiles où les pen-

sums de la peinture d'histoire et de l'allégorie décorative ont été rédigés avec une fatigue visible. — Quelques-unes sont destinées à prendre place dans l'ensemble incohérent de la décoration de l'Hôtel de Ville. Ainsi, M. Benjamin-Constant a renoncé à l'Orient pour concevoir le Plafond central de la salle des Fêtes. *Paris conviant le monde à ses fêtes*, c'est le thème par lequel M. Benjamin Constant a voulu, par un dessin mince et désordonné, exprimer son désir de renouvellement. Fatalement, la mode récente est avouée, les colorations de Besnard envahissent l'atmosphère, une figure de Chéret se dresse, une stupéfiante mademoiselle Yvette Guilbert. C'est le « Concert parisien conviant le monde à ses fêtes ». Une affiche du charmant artiste qui a su illuminer les murailles de Paris y aurait suffi.

Les *Danses françaises à travers les âges*, autre plafond destiné à l'Hôtel de Ville, par M. Aimé Morot, est tout encombré, en avant d'un bal d'effet lumineux et d'aimables silhouettes, de couples qui hésitent

avec raison à personnifier les danses françaises sur des nuages, tout un jeu de quilles humaines qui perdent l'équilibre.

Le panneau décoratif, pour le même Hôtel de Ville, de M. Blanchon, est d'un emblématique enseignement. *Travaux parisiens*, dit la légende. Et des ouvriers parisiens, en effet, apportent à grands efforts un chapiteau composite qui est un bon vieux modèle d'école, pendant qu'un architecte imperturbable tire des plans. Voilà pourquoi, sans doute, notre architecture est muette.—Nous reverrons ces toiles en place, couvrant les murs, mais sans les décorer.

La toile de M. Maignan : *Carpeaux*, est accompagnée de cette légende explicative : « A l'artiste mourant, les êtres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu. » C'est la mise en scène, en une sorte de tableau vivant, autour du grand sculpteur mort, des principales figures de son œuvre, Flore, la Danse du péristyle de l'Opéra, le groupe des parties du monde au Jardin du Luxembourg. — Autre mise en scène, par M. Henri Martin, de *L'Homme entre le*

Vice et la Vertu. « Il suivit la vertu qui lui sembla plus belle », a dit Musset. Cet homme fait bien, d'autant que les Vices sont d'un carnaval peu excitant, mais la grande toile de M. Henri Martin est tout de même un peu vide. Je préfère le *Mensonge*, du même artiste, une figure également symbolique, d'une mousse de peinture assez réjouissante. — Et voici encore, dans l'Allégorie, le groupe de M. Pierre Fritel, les *Conquérants*, un groupe de cavaliers de tous les temps, Napoléon au milieu d'eux, qui s'avance entre deux rangées de cadavres. L'idée est violente, mais l'exécution est sage, et les cadavres font songer à un étal de moulages.

On peut passer rapidement, le temps de renier ses ancêtres, devant le *Passage de la Meuse par les Francs au quatrième siècle*, de M. Luminais, et aussi devant ces vignettes boursouflées : *Arius au Concile de Nicée*, de M. Sallé, *le Corps de Marceau rendu à l'armée française*, de M. Roussel, *Bellum nefas*, qui est le meurtre d'Archi-

mède, par M. Vimont. Il y a plus d'agrément dans le *Saint-Siméon le Stylite*, de M. Jean Veber, dans les *Funérailles d'un chef à l'âge de fer*, de M. Cormon, et dans le *Saint-Martin*, de M. Pierre Lagarde.

L'archéologie, la reconstitution des milieux, la remise à neuf des costumes, la préoccupation maniaque du détail, tout cela va ordinairement avec l'omission des sentiments, des passions, de l'expression vivante, et il n'y a vraiment eu que Delacroix, en ce siècle, pour avoir le mépris de ces inutilités et le sens de l'histoire. Le faux genre historique est méticuleusement représenté par nombre de peintres et il serait bien oiseux de chercher à les rassembler tous. Qu'il suffise de signaler le compte rendu de vieille chronique de M. Tattegrain : *Entrée de Louis XI à Paris, 30 août 1461*, un grouillement pittoresque, mais sans harmonie d'atmosphère, où l'on regrette de voir employer tant d'efforts pour un résultat presque indifférent. Ce sont seulement des costumes qui tirent des coups de fusil dans *Le 10 août 1792* de M. Henri Motte. Et ce sont aussi des

costumes qui stationnent, et d'autres qui défilent dans la *Sortie de la garnison de Huningue*, de M. Edouard Detaille, costumes irréprochables d'assaillants victorieux, costumes souillés de vaincus héroïques. Le bouton de guêtre ne manque pas, ou manque, mais on y pense toujours.

L'anecdote aussi abonde, et, sur ce point, le promeneur qui cherche des sujets et des rébus peut être rassuré. Il a, comme toujours, du pain sur la planche, de l'occupation sur la cimaise. La *Friperie*, de M. Worms peut servir d'enseigne et de titre à toute cette partie d'instruction et d'amusement où excellent la peinture, puis la photogravure contemporaines. M. Vibert abandonne ses cardinaux, mais reste fidèle à Polichinelle, lequel a brisé un flacon contenant un vin couleur de sang, ce qui aurait dû surprendre l'auteur du livre où sont expliqués les procédés de la peinture. M. Gérôme, qui a sculpté de si adroites et jolies figurines, abuse des matières dures dans ce *Barde noir* où la peau,

les vêtements, les babouches, le tapis, sont identiques au carrelage de faïence de la muraille.

§ V. — PORTRAIT, PAYSAGE

Les nudités qui se couchent ou qui gambadent à travers ce Salon du Palais de l'Industrie n'ont pas, tant s'en faut, la poésie de grâce ou de mélancolie du vrai, le charme magique du rêve. Penser que M. Jules Lefebvre est une des autorités de l'art officiel, et contempler la *Fille d'Eve* qu'il expose, constitue une double opération d'esprit qui ne va pas sans quelque gaieté et une certaine satisfaction. Les filles d'Eve de ce genre pullulent dans le Salon. Une impression singulière naît au spectacle de toutes ces femmes nues lâchées dans l'herbe. A chaque instant, devant les créatures, blanches de poudre de riz, les lèvres avivées de fard, les yeux quêteurs, cette sensation revient d'un pensionnat spécial en liberté. Il n'y a guère à signaler ici que les

Echos de M. Verdier, qui s'est ingénié à donner l'idée de l'éloignement progressif des voix par l'effacement continu des corps échelonnés. Les promeneuses de M. Raphaël Collin, au milieu de la nature coquette d'*Au bord de la mer*, créatures laiteuses, amenuisées, molles, de formes mièvres, sont surtout des bourgeoises mondaines déformées par le corset.

Le parti adopté par M. Henner est connu. On le retrouvera dans l'*Etude* et dans le *Portrait du genéral K...*, le profil fondu habituel, pourvu, cette fois, de moustaches et d'un chapeau à plumes. Ce général est tout de même, rien que par la façon picturale, le supérieur du colonel peint par M. Jean Paul Laurens. Et ce sera fini du portrait quand aura été cité le *Portrait de M. Prétet*, costumé par M. Roybet, habile à tisser en canut lyonnais, les étoffes et les visages, — et quand une allusion seulement aura été faite à tant d'autres portraits en pied de messieurs en vestons ou en redingotes, de

dames tout habillées de neuf dans les soies les plus brillantes et les velours le plus lourds.

Dans les paysages il y a, plus souvent que dans les autres genres, une application sincère, et mieux valent encore l'observation attentive et l'exécution scrupuleuse plutôt que le faux impressionnisme. Seulement, c'est ici surtout que la tâche de salonnier devient méritoire et qu'une décision de volonté est nécessaire pour ne pas aller se promener à travers la vraie campagne. Il ne faut pas songer trop, en regardant les paysages peints, aux réalités que l'on sait ou que l'on a entrevues. Si nous revoyons en pensée les aspects où s'est complu notre esprit, des vagues, des arbres, des ciels qui sont restés dans notre souvenir, alors, nos désirs sont trompés, et nous nous apercevons bien trop vite que nous n'avons devant nous qu'une toile mince, fausse comme un décor de théâtre. Il faut de bien grands paysagistes pour nous faire oublier la nature, ou plutôt pour la ressusciter devant nous en

une transposition d'art. En attendant la possibilité du départ, il reste à citer d'abord M. Harpignies, pour ses *Bords de la Sarthe* et sa *Vue prise à Beaulieu* (*Alpes-Maritimes*), — et puis *Quatre panneaux pour une decoration d'escalier*, de M. Le Liepvre, — *La batelee d'herbe*, de M. Bouchor, — *Les fleurs à planter*, de M. Quost, — *La jeunesse,* de M. Adrien Demont, qui a le goût des jardins, — *La Clyde,* de M. Alexandre Roche, un paysage d'eau, de ciel, de maisons, de bateaux, vaillamment ébauché.

§ VI. — L'ART ET LA NATURE QUAND MÊME

Telles sont les impressions ressenties au cours de la visite du Salon de peinture des Champs-Élysées. La situation artistique actuelle est, en effet, suffisamment connue, et ce n'est pas un Salon annuel qui va la changer du tout au tout. La presque unanimité des peintres est vouée aujourd'hui aux prati-

ques manuelles et ignore les synthèses de l'esprit qui donnent le sens des formes et des aspects colorés et lumineux des choses. C'est la plate et défectueuse reproduction de la réalité, la recherche, sans autre ambition, de l'exactitude photographique. De sorte que l'art semble osciller entre cette basse copie des êtres et des objets et l'inquiétude mystique qui tombe le plus souvent dans le pastiche du passé,—entre l'étroit procès-verbal sans idées et le désir d'idées sans vision du vrai.

Il existe encore, heureusement, quelques grands artistes qui sont à la fois respectueux de la nature, enivrés de compréhension, admirables d'intellectualité et d'émotion. Mais ceux-là n'existeraient pas, il surviendrait en art, par impossible, une période d'interruption, une éclipse de vérité, qu'il n'y aurait pas pour cela, malgré tous nos désirs trompés, à douter de l'éternelle jeunesse de l'existence et de la beauté des choses. Le Salon des Champs-Élysées tout entier, avec son amas de redites et d'imitations étroites des apparences, est bien au contraire la dé-

monstration évidente que rien ne peut prévaloir contre la Nature, source de toute imagination, de tout art, de toute poésie.

§ VII. — LE DÉSIR ET LA DÉCEPTION

— Artiste, qu'apportes-tu?

— Et toi, qui m'interroges, que demandes-tu?

C'est par ce dialogue que peut se résumer toute la critique d'art. Cet interrogatoire réciproque, c'est la signification de cette porte ouverte, de cette invite à entrer, de ces tableaux et de ces statues qui s'offrent aux enquêtes des yeux et à la faim de l'esprit. Ce journaliste, cet homme de lettres, — ce critique d'art, comme on l'appelle, — qui entre là, n'est pas un juge qui vient prononcer un arrêt. C'est un passant que l'on a appelé et qui se trouve représenter beaucoup d'autres passants entrés avec lui. On

lui a promis une manifestation supérieure de l'intelligence, on lui a annoncé les confidences de ces êtres rares qui sont les artistes. Il va donc là pour se renseigner sur les autres et sur lui-même, pour prendre davantage conscience de la vie et savoir en quels termes ceux-là qui l'ont appelé formulent leur sensation et leur méditation.

Voilà ce que ce passant demande.

Si ces artistes ne lui donnent rien, ne le satisfont pas en pensée et en émotion, — s'il trouve, non des esprits et des réflexions, mais des objets indifférents, des commandes vite consenties, des tableaux à vendre, des statues à placer n'importe où, alors, celui-là qui s'était dérangé avec de l'espoir n'a plus qu'à sortir, qu'à retourner auprès de ceux dont il entend le langage, qu'à reprendre contact avec la nature et l'humanité.

C'est le parti auquel il faut se résoudre après avoir parcouru ce Salon des Champs-Élysées où la peinture et la sculpture font

entendre le seul bavardage commercial, sont presque muettes en révélations sur le monde des formes significatives et des ambitions de l'esprit.

§ VIII. — LES STATUES PEINTES

La caractéristique de ce Salon de sculpture, c'est la figure dressée en face la porte d'entrée qui peut la fournir. L'artiste qui l'a signée n'est pas de mince importance. Ce n'est rien moins que M. Gérôme, membre de l'Institut, maître du succès et de la fortune, comblé d'honneurs et de louanges, arrivé à l'âge où l'art et la vie doivent être enfin compris de tout le cerveau, aimés de tout le cœur. N'est-il pas d'un haut intérêt de connaître l'enseignement que va donner un tel personnage à tous ceux qui l'entourent et qui le suivent?

Voici, en réponse, *Bellone,* et plus loin, *Galathée et Pygmalion.*

Avec une habileté matérielle incontes-

table, une science ouvrière qui trouve mieux son emploi ici que dans la peinture, M. Gérôme habille de bronzes polychromes la statue d'ivoire de Bellone et fait frissonner une Galathée en marbre coloré dans les bras de Pygmalion. La Bellone est un simple échantillonnage, un peu excessif, puisque la bouche ouverte est identique par les gencives et les dents aux mâchoires remuantes des vitrines des dentistes. Mais la volonté bien nette de copier étroitement et sensuellement la vie apparaît dans la Galathée, petite, grasse, la chair rosée, les cheveux dorés. Elle a de plus des mains fuselées, de douces épaules rondes, une chute de reins potelée. Galathée est sortie du bloc, c'est à peine si elle a encore les pieds pris dans sa dure prison. Elle est femme, uniquement femme, elle fait oublier la statue, et l'intention est trop marquée pour n'avoir pas été à loisir méditée.

Ici, c'est Pygmalion qui semble être la statue, c'est Galathée qui l'anime, et qui veut animer aussi le spectateur, s'adressant non à son esprit par l'éloquence du mythe,

mais à son épiderme, à ses yeux curieux, à ses mains troublées par des inquiétudes de caresses.

C'est juste le contraire de la statuaire, c'est, avec la recherche libertine, le trompe-l'œil apporté dans l'art, — c'est l'art renié. La figure de cire est proche, — l'horrible effet des cheveux morts plantés dans la matière inerte, des répulsifs yeux de verre, des chairs de cadavres maquillées.

Une telle sculpture pourra trouver des partisans, séduire ceux qui ne savent pas trouver l'inédit dans la vie, — qui est pourtant tout entière inédite pour chaque homme nouveau! Voyez : déjà, çà et là, l'influence de M. Gérôme se marque sur des statues qui se teintent du rose inquiétant. Voici dans cette manière une coquette Salammbô pâmée aux bras de Matho, par M. Barrau, et même, dans ce feuillage, un peu à l'écart, un Bacchus de M. Volkmann, très rose aussi, et excessivement féminin.

§ IX. — L'INCERTITUDE DES SCULPTEURS

Il n'y aurait pas trop à s'étonner si de telles pratiques de décadence se vulgarisaient, et si l'appât d'une facile sensualité devenait le moyen en faveur. Il faut bien consentir à voir, malgré les phrases toutes faites sur « notre école française de sculpture », que les sculpteurs, en immense majorité, sont fort embarrassés à trouver les sujets de leurs œuvres et les manières de les réaliser. En dehors des quelques attitudes apprises, et qui sont répétées et usées par tous, ils se refusent, ce qui est inconcevable, à s'apercevoir des infinies combinaisons, de la prodigalité de mouvements de la nature. Ils ne voient pas cette multiplication, ces perpétuels changements de formes en action, qui désespèrent les quelques voyants, un Barye, un Carpeaux, un Rodin, avides de tout voir et de tout exprimer.

C'est à un tel point que même chez ceux

qui ont au moins la plus grande réputation d'adresse, on est surpris du manque de renouvellement, de l'habitude mise sans cesse à la place de l'invention, — qui n'est que de l'observation accumulée. Tel M. Antonin Mercié, ayant à sculpter le *Regret* pour le tombeau du peintre Cabanel, et qui s'en tient à l'habituelle figure tournée vers la pierre du mausolée. Il lui donne, il est vrai, une élégance d'aujourd'hui, une actualité toute mondaine, et c'est peut-être là l'originalité de cette sculpture funéraire, susceptible de donner aux nécropoles une grâce et une sécurité appréciées de ceux qui s'en viendront visiter les morts illustres. Dans de telles muses des tombes, ces visiteurs retrouveront, grâce à la distinction des draperies, à la volupté des pleines formes en lumière, les mêmes femmes aimables et distinguées qu'ils ont l'habitude d'aller voir et qui leur offrent en souriant une tasse de thé : ils ne seront donc nullement attristés par ce nouveau five o'clock sonnant à l'horloge de l'éternité.

Les idées de feu Ernest Christophe, l'au-

teur du *Masque* des Tuileries, étaient tout de même plus âpres, et si l'on peut regretter, en tournant autour du *Baiser suprême*, certaines accentuations animales, certaines puérilités de chignon et d'ornements trop marqués, on ne peut que rendre un hommage posthume à la science froide, à la réflexion appliquée de celui qui eut cette idée de poète et de philosophe, et qui a su la réaliser en sculpteur, par ce torse vaincu, ce visage d'amant en extase, et cette physionomie de sphinx, fatale, tranquille et triste.

Pour M. Frémiet, son idée s'aperçoit facilement, et son désir de dresser une statue équestre ayant une signification héraldique s'est déjà fait jour. Il s'en est tenu, toutefois, à de maigres apparences, à une forme hérissée des pointes aiguës de l'épée, du fourreau, des pieds chaussés de fer, du coude, du nez même d'Olivier de Clisson. La science d'animalier qui lui est généralement attribuée ne se démontre pas avec une écrasante évidence : le cheval du connétable est à la fois creux et bossué, sans

muscles en mouvement et sans allure d'ensemble. C'est une carapace en bas-relief, simplement. Carapace aussi, la Jeanne d'Arc de M. Barrias, et celle de M. Roulleau, lancée au galop d'un cheval extraordinaire.

Pour trouver quelque satisfaction, il faut s'arrêter devant le bas-relief de M. French : *l'Ange de la mort et le Sculpteur* et devant la *Mélodie* de M. Hexamer. Il y a de l'art anglais chez le premier et un ressouvenir du dessin de Raphaël chez le second, mais cette grande femme voilée de M. French est vraiment belle et noble d'allures, et cette femme nue de M. Hexamer, la pose un peu gênée, hésitante, le geste joli et gauche, pas banal, surgit harmonieusement dans la foule conventionnelle qui l'entoure. *Le Repos*, de M. Alfred Boucher, est une fine et mièvre figure, coquettement contournée sur un lit qu'elle effleure à peine. *Inconscience*, par M. Honoré Icard, un enfant dont le visage est doucement enveloppé de lumière, me revient aussi en mémoire.

Puis, je ne revois plus dans mes souvenirs que des bras levés au ciel, des jambes

écartées, une Cancalaise de romance pour la tombe de Feyen-Perrin, un Carnot en marbre, des militaires en plâtre, d'énormes animaux, des tigres, un bison, un dauphin, etc.

§ X. — PITIÉ POUR LES PLACES PUBLIQUES

Pitié pour les places publiques! C'est sur cette supplique que se termineront ces réflexions. On est véritablement renseigné et effrayé, pendant une telle promenade, le catologue à la main, à voir la quantité de médiocres statues et groupes commandés par l'Etat, achetés par des municipalités, et qui vont s'en aller encombrer et défigurer tant de squares verdoyants, tant de charmantes villes. Les noms, je ne veux pas les citer. Ils sont trop. Et ce ne sont pas eux, d'ailleurs, les sculpteurs, qui sont responsables, mais les organisateurs de souscriptions, les promoteurs de commandes, ceux qui écrasent sous ces blocs informes tout ce qu'ils prétendent perpétuer : la

beauté des idées, le sacrifice de la vie, la grâce et la mélancolie du souvenir.

AU CHAMP-DE-MARS

§ I. — LA MODE ET LE SUCCÈS

Quelques-uns, au Champ-de-Mars, sont des artistes exceptionnels, mais seraient également des exceptionnels aux Champs-Elysées. Leurs œuvres vivront après le Salon et il n'y a aucun inconvénient à retarder le commentaire admiratif dû à ce grand artiste, Whistler, qui fait honneur à Paris de sa présence et de son haut talent, et à ce nom grandissant, Eugène Carrière, dont la *Maternité* est un chef-d'œuvre de vérité et de passion. De même la continuation de l'œuvre de Puvis de Chavannes, affirmée par le panneau de l'*Hiver*, n'exige

pas de description hâtive. La banlieue de Raffaëlli est également durable, s'affirme par ce tableau significatif : *Le Cheval blanc*, en même temps que l'artiste se montre en pleine observation nouvelle, en belle évolution, par les *Vieux convalescents* et la *Convalescente*... Qu'il ne soit donc tout d'abord question que de cet annuel événement, de cette seconde fête de la peinture : le Salon du Champ-de-Mars ajouté pour la troisième fois au Salon des Champs-Elysées.

Les comparaisons n'ont pas à être essayées. Il n'y a pas à intervenir dans cette lutte pour la vie parisienne, à décerner de prix aux gagnants de cette concurrence. Querelles spéciales et questions bien indifférentes au spectateur ! Les gagnants, s'il y en a, sont incertains, et tels qui triomphent à cette heure par les ventes, par les commandes, par les reproductions de la photogravure et par les articles laudatifs des critiques, tomberont à l'oubli demain, alors que toutes choses seront remises en place.

Qu'il soit donc admis, si l'on veut être équitable pour ces frères ennemis, que c'est la mode d'aujourd'hui qui est installée au Champ-de-Mars, et que c'est la mode d'hier qui gouverne encore aux Champs-Elysées. Là-bas, l'enseignement de l'Ecole s'avoue, ici il se dissimule, mais la marche en avant n'est pas démontrée. Imiter des artistes libres de maintenant n'est pas une formule supérieure à l'imitation des professeurs d'autrefois. Le plein air, l'ombre colorée, le jeu des reflets, peuvent devenir des poncifs comme le reste sous la brosse des habiles et des ignorants. Le pastiche n'est jamais que le pastiche, les modes changent, les individus restent.

Il est bien permis de ne pas s'occuper outre mesure des marques achalandées, des toiles qui prétendent faire oublier la forme significative, l'harmonie de la couleur, l'enveloppe de l'atmosphère, par la grossièreté du trompe-l'œil. Est-il bien nécessaire de vouloir prouver, une fois de plus, que M. Carolus Duran ne peint que les costumes de sa clientèle, les velours, les satins,

les soies, les fourrures, un étalage où tout est brisé, cassé, hurlant. Regardez cette vitrine après avoir contemplé la grise et rose Lady Meux de Whistler. Si les gloires telles que cette gloire d'illustre couturier ont été principalement déterminantes de la séparation des peintres en deux Salons, s'il faut se résoudre à préférer les portraits de M. Carolus Duran à ceux de feu Cabanel, *Vénus et l'Amour*, de M. Gervex, au *Guêpier*, de M. Bouguereau, et les décorations de M. Duez à celles de M. Benjamin Constant, qu'on nous ramène au Palais de l'Industrie.

La philosophie de tout cela, c'est un tableau anecdotique où l'aveugle de grands chemins est mis en scène, tristement assis sur le talus d'une route, portant au col un ecriteau sur lequel est très lisiblement écrit : *Ayez pitié du pauvre aveugle.* Quel élargissement du cas particulier ! Quel symbole !

§ II. — LA PHOTOGRAPHIE DES COULEURS

Il y en a qui voient surtout les riens et qui soulignent à l'excès leurs découvertes. C'est

l'école issue de la manière de Bastien-Lepage, lequel mélangea et dosa en préparateur méticuleux des à peu près d'Holbein et de Manet. Ses descendants, de plus en plus, emploient ses procédés revus et réparés, s'ingénient à durcir et à amincir l'exacte réalité. M. Dagnan-Bouveret semble le chef reconnu de cet atelier où les clichés sont conservés. Il ressuscite aussi, dans sa Sicilienne, les maladies de marécages italiens propagées par M. Hébert. Mais il revèle surtout son indifférence d'âme et sa myope application devant la nature, par le portrait de femme, par le portrait d'acteur, par l'Etude de paysan breton, où la femme, Coquelin cadet et le breton stupéfient par la ressemblance familiale.

Le *Bon Chien*, le *Pauvre*, le *Général*, de M. Friant, — le cheval à l'abreuvoir, pris dans une eau solide comme un trottoir, les baigneurs également enlisés dans une eau consistante, la femme du *Soir de Provence*, de M. Muenier, — la femme aux yeux de verre, tour à tour nue, en robe verte, à sa toilette, en Stella, en Vision, de M. Louis

Picard, — produisent les mêmes sensations de distances méconnues, de dures stéarines, d'organes sans vie. Ces yeux ne peuvent pas voir, ces oreilles ne peuvent pas entendre, ces narines ne peuvent pas se dilater, ces bouches ne peuvent pas s'ouvrir, manger, parler, donner et recevoir des baisers. Ces eaux sont immobiles, ces feuillages n'ont pas de frissons, ces nuages sont fixés à jamais sur ces ciels de pierre. Et la conclusion qui vient devant ces rigides images, c'est qu'il serait peut-être inutile d'inventer la photographie des couleurs, — si ce n'est pour prouver l'inutilité des peintres.

§ III. — LE CHRIST AU SALON

La mode apparaît surtout, indéniable, amusante ou agaçante selon la disposition d'esprit, dans l'emploi de l'élément évangélique, de la formule néo-chrétienne, appliqués au succès de vernissage. La crise du mysticisme enseigné par MM. de Vogüé, Paul Desjardins, Édouard Rod, par le Sar

Peladan, par quelques peintres pasticheurs de vitraux et quelques poètes qui se sont refait des états d'âme catholiques, cette crise a gagné la peinture mondaine, troublé les ateliers moyenâgeux et orientaux. A en croire les effigies répétées, ce serait le Christ qui serait le grand placeur sur cimaises éternelles et le grand distributeur de récompenses idéales de ce Salon de peinture. Il est partout, dans toutes les salles, dans tous les formats, à travers ces galeries qui ne ressemblent guère, pourtant, aux nefs et aux bas-côtés des églises.

Il n'y a pas à les énumérer tous, ces Christs de théâtre, hâtivement costumés, placés au centre de figurations douteuses, dans des paysages de squares ou des intérieurs d'élégance. C'est le Christ algérien de M. Dinet, lequel a eu la bien meilleure idée de la *Fête de nuit*. C'est le Christ embloqué dans la maçonnerie de M. Gaston La Touche. C'est le Christ de l'*Éducation divine* de M. Laurent G'sell, le Christ aux Tuileries troublant les récréations enfantines en Guignol pédant échappé

de sa boîte. M. José Frappa lui-même, sans interrompre la série de ses farces anticléricales, — car il a rassemblé encore quelques dignitaires ecclésiastiques se délectant de la friandise d'une lecture secrète, — a cru devoir méditer une tête de Christ et un Jardin des Oliviers pour surexciter les âmes chrétiennes du quartier Saint-Sulpice. Le regret, c'est de rencontrer, dans cette entreprise, M. Jacques Blanche dont on sait le goût d'art et l'esprit littéraire. *L'Hôte* officie sans aucune autorité dans une salle à manger où règnent surtout le buffet, la nappe damassée, la robe japonaise, et je préfère, pour mon compte, *Lucie et Trixy*, les objets posés sur la table de M. Jacques Saint-Cère, et ces trois souples filles anglaises en robes blanches qui sont des Arabesques pour la décoration d'une salle de musique.

De même, on regrette de voir, dans l'*Ami des Humbles*, les paysans de M. Lhermitte s'exalter et croire reconnaître le Christ dans ce cabaret de village où le vieux velours d'un gilet, le verre et le sel d'une salière, le grès d'une cruche, ne parviennent pas à faire

oublier les personnages mis en scène par un régisseur de pièces rustiques. Christ de la nature morte si l'on veut! Mais la nature morte suffisait. — Pour M. Jean Béraud, sa *Descente de croix*, au contraire, n'a rien qui surprenne et qui désoblige outre mesure. C'est une Descente de croix pour le cabinet particulier où se réunissent les viveurs, le matin d'hiver d'un Paris de rigolade, où les déguisés de l'Elysée-Rochechouart et du Moulin-Rouge sont montés sur la Butte-Montmartre et jouent à l'ensevelissement du Christ. La vieille femme qui représente la Vierge, les pauvres hères qui singent les apôtres, le terrassier aux pieds nus, le sacristain-bedeau, l'ouvrier qui maudit un Paris de carton, tous, ce sont bien les comparses de la plaisanterie mystique née au boulevard, du Nouveau-Testament prêché à Notre-Dame de la Sainte-Galette.

Le seul arrangement d'art acceptable, dans cette série, c'est la *Sainte Face* que M. Léon Frédéric assigne, destination assurée ou désirée, à une église de village. Là comme dans la seconde œuvre du même

peintre : *Le peuple verra un jour le lever du soleil*, il y a un goût d'ornementation et d'expression, d'origine allemande et flamande, qui indique un fruste et tenace artiste. — Mais c'est insuffisant pour faire oublier le rôle madré et comique joué dans ce Salon du Champ-de-Mars par le Christ devenu l'équivalent d'un compère de revue.

L'antithèse toute logique de cette recherche de la curiosité ou du succès par le faux idéalisme, elle serait ici, comme elle était déjà au Salon de la Rose + Croix, dans l'aveu de la grivoiserie et de l'érotisme. Si M. Boldini, ayant à faire le portrait d'une fillette, a montré les dessous des jupes et un peu de la chair de la cuisse entre les bas noirs et le pantalon blanc, c'est pour qu'on voie cette chair et pour qu'on en parle. Si M. Georges Callot, sous prétexte de Printemps, a représenté des femmes nues vautrées dans l'herbe, s'excitant du coude, se frôlant des doigts et s'aguichant du bec, c'est parce qu'il a cherché un contact spécial avec les

spectateurs. Quels Christs ! Et quelles Madeleines !

§ IV. — DESSINS ET PEINTURES

Il peut y avoir de la virtuosité dans l'imitation. Néanmoins, il faut laisser les pasticheurs à leurs pratiques. Qu'importent ces arrangements plus ou moins réussis, reçus et exposés on ne sait pourquoi, aux Champs-Elysées et au Champ-de-Mars, où des finauds et des incertains essayent de s'approprier quelque procédé de Puvis de Chavannes ou de Whistler, de Claude Monet ou d'Eugène Carrière. Tout cela doit être passé sous silence.

Que l'imitation vienne de plus loin, ne soit pas l'appropriation pure et simple de la production toute nouvelle d'un vivant, que l'on aperçoive une éducation de musée, une inquiétude de l'art révolu, on pourra, davantage, prêter attention, essayer de démêler un effort, regretter peut-être une timidité stationnaire, une bonne foi surprise. Mais

au total, l'esprit ne sera pas satisfait par ces visions renouvelées, par cette observation faite devant l'art et non devant la nature. Ainsi, en face de l'un des chefs du préraphaëlisme anglais, M. Burne-Jones, cette déception sera éprouvée. On peut passer les deux cadres de dessins pour lettres majuscules destinées à orner un Virgile, sans être averti par rien de l'intention d'originalité de l'auteur. On n'a que la pure sensation de copies presque exactes faites çà et là. Raphaël et Mantegna mis à la mode anglaise, les figures d'art italien aggravées de mentons forts. — De même, M. Carloz Schwabe, dont je vois bien le dessin fin et appliqué, ne surprend pas par ses découvertes en cette série d'aquarelles pour le *Rêve* de Zola. C'est une manière singulièrement mélangée et fort mince au demeurant, où l'ornementation n'est pas en rapport avec les expressions des personnages. Toutes ces découpures patientes, lis à foison et tombées d'étoiles, ne peuvent faire oublier l'assez pauvre humanité des héros. C'est du rêve, mais à travers Grasset et Kate Greenaway.

Précisément, Grasset expose, non loin de là, *Le château hante, La chanson de l'oiseau mage, Le péage de l'Envie, Investiture.* Celui-là est vraiment un inventeur, un voyant de l'histoire et de la légende, un illustrateur né, très savant et ne dissimulant pas sa science, des actions et des imaginations des hommes disparus.

Daniel Vierge, lui aussi, est un de ceux qui savent regarder dans le passé. Je songe à tant d'intelligentes vignettes de *Pablo de Ségovie*, de l'*Histoire de France*... Ici, cette année, il est représenté par trois pages de vision directes : un bal dans la rue, le 14 juillet, à Montrouge, — un marché de dindons à Madrid, le jour de Noël, — un Noël à Salamanque, ce dernier dessin d'un arrangement exquis d'accessoires autour du sujet principal : une foule dans la neige marchant vers l'église.

La virtuosité et le goût peuvent encore être aperçus çà et là en rentrant dans les salles de peinture, et ce sont, à bien prendre les mots dans leur vrai sens, qualités qui

ne courent nullement les rues comme on veut bien le dire. — Il est facile de reconnaître une grâce native, une adresse jolie à exprimer les sensations reçues, dans ces effets de vitraux étudiés dans la cathédrale de Saint-Denis et dans la cathédrale de Reims par M. Helleu. La construction granitique n'est pas assez présente, l'esprit voudrait la profondeur, la hauteur, la solidité et le jour de mystère des admirables monuments. Mais le kaléidoscospe inattendu, l'éclaboussement de vert et de violet, de bleu et de rose, a évidemment ébloui et enchanté l'artiste, et il a manifesté pour nous son ravissement. Il a su faire apparaître les fulgurantes verrières, comme il a su, aussi, faire fleurir sur une autre toile la douceur de la fleur de l'hortensia. — La manière égratignée de M. Kuehl s'affirme dans ces décors nets et colorés, allumés çà et là d'un éclat de soleil, d'une vieille rue de Hambourg, d'une maison à balcon de Dresde, d'intérieurs allemands où de tranquilles femmes tricotent, chantent, conversent. — De M. Maurice Lobre, trois toiles donnent

à contempler des perspectives d'appartements, des murs blanc et or, des parquets luisants, tout cela intime et élégant, — et M. Rolshoven exprime la richesse sombre, le luxe enfoui dans une salle envahie d'ombre d'un palais de doge vénitien.

M. Besnard expose, avec un *Réveil* et un *Sourire* dont j'aime les expressions rapidement surprises, quatre portraits de factures un peu différentes et de valeurs inégales. Celui de Mme E. P... apparaît surtout simple d'arrangement et souple de forme. Les couleurs vives autour de Mlle M. de J... sont un peu figées. Les deux autres portraits, celui de Mme R. M... et de M. F. J... sont habilement mis en place. Mais ici, l'art est en façade, sans profondeur, les physionomies sacrifiées au décor trop apparent.

Du talent, il y en a également dans les figures de M. Aman Jean, dans son Verlaine d'hôpital, — dans les visages blonds, les chairs roses, les blouses noires de Mlle Breslau, surtout dans la *Petite fille avec chien blanc*, un pastel où elle a trouvé la plus jolie

expression de regard enfantin de la série, — dans le *Repos*, de M. Luis Graner, un vieillard fumant une cigarette, — dans le *Concert d'amateurs*, de M. François Guiguet, — dans les portraits de Desboutin par lui-même, — dans le portrait de M. J. L..., le *Greffeur*, le *Cingleur*, dans une forge la nuit, de M. Charles Marchal. — L'exposition de M. Jeanniot est d'un grand charme d'intelligence et de réalisation d'art. C'est un sincère, un délicat et un oseur, celui qui a exprimé la tranquille poésie de ce portrait de la Jeune femme à l'écharpe assise au coin du feu, — et qui est aussi le peintre de cette neige, de cette Seine multicolore, et surtout de cette silhouette d'un vieux militaire aux jambes arquées, de ces soldats vêtus de toile grise conduits par le caporal à la corvée du pain.

Les tableaux de diverses dates exposés par M. Alfred Stevens peuvent servir à indiquer un goût inné de la peinture, un maniement amoureux de la matière colorée, une virtuo-

sité délicate. L'artiste sait ménager les rencontres du rose et du vert, faire intervenir le noir, décorer les fonds, se récréer à des apparitions de jolies chairs. Il est arrangeur de décors aimables, metteur en scène de vieux fauteuils, de soies chiffonnées, de laques dorées. L'humanité l'intéresse de la même façon, par l'apparence d'étoffe rare et de bibelot précieux qu'elle peut prendre. Le modèle impassible domine, et la dame visiteuse d'atelier est souvent conviée à la pose. Mais ceci dit, on se plait aux œuvres de ce véritable peintre, on loue ce bon praticien qui a aimé son métier avec passion, on admire cette fine et sûre technique si rare aujourd'hui. On se délecte, vraiment, de l'adresse charmante prouvée par le lit à fleurs et le linge de l'esquisse du *Nouveau-ne*, — par la main, la rose, le livre du *Bain*, vu d'un peu près, en nature morte, — par la tapisserie, le violon, les bras déliés, la robe rose pâle confondue, à une nuance près, avec la chair d'*Une Virtuose*, — par les vêtements souples, la grâce d'attitude des deux femmes du *Portrait d'enfant*, — par

cette toile rose et noire de la *Musicienne* jouant de la harpe.

Le fils de M. Alfred Stevens, M. Léopold Stevens, expose également au Champ-de-Mars une série de toiles, et il affirme une sincérité nouvelle. Une dizaine de figures et de paysages témoignent d'une faculté de peindre héréditaire, et aussi, ce qui est surtout pour toucher l'esprit, d'un visible désir d'exprimer véridiquement les spectacles de nature observés. C'est dans la contrée de Pont-l'Abbé et de Penmarch, en Bretagne, que le peintre a mené à bien ces études où dominent surtout les sihouettes des femmes qui vivent en cet âpre pays. Il est impossible, quand on les a vues une fois, d'oublier ces rudes ouvrières de la mer, aux faces de lapones, la tête surmontée de la coiffe barbare, en carton et en tulle, ornementée de bleu, qui laisse les cheveux à découvert depuis la nuque jusqu'au sommet du crâne. Elles revivent ici, et M. Léopold Stevens a bien exprimé la poésie sauvage de leur drap noir, de leurs rubans de velours, de leurs

coiffes minuscules, de leurs visages ronds, de leurs jambes nues, de leurs lourdes mains, — de leurs pauvres mains attentives.

M. Sargent ne révèle rien de particulier par le corps de Nubienne qu'il intitule *Étude de femme*, mais la *Carmencita* est un réveil du talent de l'artiste qui peignit autrefois le portrait de Mme Gauthereau resté significatif en quelques mémoires. Elle y est aussi, l'étude de femme, dans cette grande toile où apparaît la danseuse éclatante, en jupe de soie jaune d'or lamée d'argent, une danseuse vigoureuse et légère, d'étoffe bruissante, de souliers craquants, de bougeante tournure. La place des seins, du ventre, des hanches, des genoux, est marquée sous ce costume d'apparat théâtral, et l'on voit bien vite que celle-là peut marcher, courir, bondir et tourner. Le fond est quelconque, les bras d'un dessin pauvre, le costume bruyamment peint, mais les yeux se distraient par le ballonnement de la jupe, l'ajusté du corsage, la gaze de l'écharpe, la

douceur des revers de satin blanc. Et ce qui vaut mieux encore, ce qui est rare chez les couturiers les mieux achalandés, et qui vaut qu'on y insiste, une vraie femme se dresse et oscille en ces voyants falbalas, une femme au corps allongé, la main sur la hanche, la face levée. Ce visage de la Carmencita est un visage artificiel, enduit de fards, rosé et bleui par les lumières du soir. Sous les cheveux noirs de nuit où fleurit et se fane une rose jaune, les sourcils noirs, longs et minces, nettement dessinés, les yeux meurtris, les paupières lasses, le nez violemment aspirant, la bouche épaisse, rouge, en avant, cerclée de l'orbe d'un pli, racontent un poème d'amour et de lassitudes, de sensualité, de fierté et d'ironie. Et cette physionomie est ainsi d'accord avec la tournure violente du corps, avec la féminité qui s'affirme depuis la plantation des cheveux jusqu'à ces jambes ardentes entrevues dans l'ombre de la jupe.

Les paysages bretons de M. Ary Renan intéressent l'esprit comme ils plaisent aux yeux, par une rêverie de couleur et une mé-

lancolie de soleil. L'*Epave*, qui donne à contempler une grève et un horizon de mer de l'île de Bréhat, aurait pu, semble-t-il, se passer de cette intervention d'une femme en figurine de Tanagra qui erre et hésite devant un crâne à demi enfoui dans le sable. Le décor de nature était suffisant pour le charme et pour l'émotion, avec sa houle de bleu sombre, sa mousseline de blanche écume — et son ancre rouillée, ses hautes carcasses de bateaux perdus qui parlent des naufrages accomplis, des courses terminées.

M. Constantin Meunier apporte dans l'art, en même temps qu'un attentif et savant métier, un tempérament local, une volonté obstinée de dire ce qu'il a vu sans cesse tout près de lui, ce qui est la matière de son observation, l'enseignement de son intelligence. Il habite, en Belgique, la petite ville de Louvain, où tout s'emploie à le confirmer dans son parti-pris de sensation, dans sa réflexion solitaire. De là, il peut rayonner sur un espace qui est un formidable champ

de bataille industriel. Sculpteur et peintre, il n'a fait, en somme, que prendre position, lui aussi, dans ce combat, à côté de l'ouvrier. La preuve de son émotion, la raison d'être de sa naturelle attitude, la voici, par ces statuettes, ces groupes : le *Faucheur*, l'*Etude pour le haut-relief de l'Industrie*, la *Glèbe*, haut-relief de bronze, où tout est en éloquent accord, la terre, les hommes qui peinent, le nuage bas qui se traîne sur le sol — et par ces toiles : *Au pays du charbon*, *A l'accrochage*, *Au soir; borinage*. Cette dernière peinture, surtout, est significative par son paysage couleur de charbon et de fer, les hauts-fourneaux despotiquement installés, la touchante et inutile gaîté de ses toits rouges, ses mornes mineurs au repos. — Il y a là un témoin irrécusable de la vie de travail et de misère, un art de vérité et de conscience.

§ V. — PAYSAGES

On trouve, parfois, une preuve d'impression sincère, de joie de nature, on ne trouve

pas la manifestation d'un grand poète du paysage. Le genre passe pour facile, et de fait, il n'est guère de débutant dans la peinture qui ne commence par peindre résolument le ciel, la terre et l'eau. La vérité, c'est qu'un paysage comporte autant de nuances, autant de passages rapides d'expressions, qu'un visage, et que c'est vouloir résoudre un des plus grands problèmes artistiques que d'essayer sur une toile la représentation des choses et des heures, de l'éternelle matière et de la lumière solaire. Pour une telle résurrection des aspects et des phénomènes, le goût de l'arrangement et l'habileté de l'ébauche sont insuffisants. Il faut être né avec la compréhension et l'amour de la nature, avec le don de raconter son esprit en racontant les spectacles contemplés. La vocation ne s'improvise pas, et les grands noms sont aussi rares qu'ailleurs dans la peinture de paysage.

Ce n'est pas une raison pour se refuser aux sensations modérées que peuvent suggérer les peintres qui vont accomplir leurs

annuelles excursions rustiques, et plusieurs fois, à travers ce Salon, les yeux trouveront une récréation et un charme à regarder des verdures, des rivières, des nuages, des horizons. — Il en est ainsi pour les toiles de M. Alfred Sisley. Malgré le décor parfois un peu mince et la rapide application d'une formule, le distingué paysagiste nuance délicatement certains effets de ciels mirés dans les rivières et les canaux, de peupliers alignés au long des berges. Il sait bien le pays traversé par le Loing et il le célèbre à l'aube et au couchant, au printemps et en hiver. — M. Albert Lebourg s'en est tenu surtout cette année à l'étude de la neige, le matin, l'après-midi, le soir, sur la route, sur les côteaux, dans les champs. Il s'est épris du gris de la pluie et du dégel, des neiges bleues, violettes, roses sous la lumière. Toutes ces toiles sont traitées en ébauches, parfois épaisses et solides. Le tableau de *La neige*, *le soir*, apparaît le plus particulier, avec une recherche de somptuosité bleuâtre.

M. Eugène Boudin a réuni une fort jolie

série de tableaux peints à Villefranche : la rade, le lazaret, le quai, le fort, la ville étagée au-dessus de la mer. C'est exécuté dans la fine manière de taches justes enveloppées de lumière grise qui est la manière de l'artiste, et qui montre à merveille, en transparences lointaines, les constructions, les bateaux, les remous de l'eau, les mouvements des nuées.

Le Champ et la Dune, de M. Damoye, fournissent une exacte sensation d'étendue. — Le goût spécial de décoration que prouve M. Henry Guérard dans ses travaux divers : gravures, plats, panneaux de bois brûlé, se retrouve dans ses paysages, le Soleil couchant et l'Effet de lune à Honfleur, le Retour de la pêche à Dieppe, la Station de gondoles à Venise. — Une vue de Saint-Etienne-du-Mont, de M. Charles Dulac, est d'une fine architecture. — Rouen se déploie en charmant panorama dans une toute petite toile de M. J. Gabriel. — L'*Harmonie du soir* et l'*Aube* certifient de nouveau, en même temps que le goût classique de M. René Ménard dans le choix et les atti-

tudes des personnages, le sens de paysagiste personnel qui est en lui, son désir de simplification et de luminosité.

C'est l'existence familière de son pays que M. Emile Barau observe, ce sont les gens de la Champagne qu'il se plaît à voir chez eux, dans les champs, sur les routes, autour des maisons. La poésie est ainsi, tout près de nous, et je sais infinement gré à M. Emile Barau de s'en apercevoir. J'aime beaucoup, pour son charme si humble, sa douceur sans apparat, le *Jardin de campagne par un temps couvert.* — M. Victor Binet ne dit pas, cette fois, en quelle contrée il a passé son été et son automne, mais on le sait, lui aussi, fidèle à ses affections campagnardes. Il intitule ses toiles : *Soleil couchant*, *Matinee d'ete*, *Soleil d'automne*, *Crépuscule*, il fait apparaître, en ses toiles véridiques, des bois, des maisons, des fumées à ras du sol sous le grand ciel, il retient la belle lueur finissante du soleil d'automne sur une route envahie d'herbe où les dernières feuilles jaunes tremblent aux arbres. C'est une belle vision de la sai-

son mélancolique, de la lumière d'or qui traîne et disparaît comme à regret. Pour le Binet du *Jardinet de Montrouge* d'il y a deux ans, on le retrouve aussi, il est présent dans le *Coin tranquille* où le chat serpente dans l'herbe haute, à l'ombre d'une muraille éreintée de vétusté.

Deux paysages exposés par M. Cazin, et qui font partie d'un projet de décoration de la Sorbonne, ont un charme évident, mais sont un peu encombrés par les intentions des anecdotes, l'*Ours et l'amateur des jardins* surtout, où La Fontaine est par trop vulgarisé, ou le paysage même, exotique, planté de citronniers semble-t-il, tout aimable et plaisant qu'il soit, n'est pas en accord avec l'Ile-de-France du fabuliste. Les notations de soirs et de nuits habituelles à M. Cazin se retrouvent dans *Première étoile*, *Lever de lune*, *Nuit grise*, et voici de plus une vue de petite ville qui est une intéressante illustration : *M.-sur-M. des Misérables de Victor Hugo*.

§ VI. — WHISTLER

Le *Portrait de Lady Meux*, que Whistler désigne aussi au catalogue comme une Harmonie en gris et rose, est d'une apparition toute différente des apparitions de portraits déjà vus et admirés, celui de la Mère de l'artiste qui est au musée du Luxembourg, celui de Carlyle, ceux de Lady Archibald Campbell, de Miss Alexander, de la Femme exposée l'an dernier à ce même Champ-de-Mars... Ici, Whistler se montre peintre d'une gentillesse féminine, virtuose d'un costume. La tête est poupine, traitée en joli masque de sourcils noirs, de lèvres rouges, coiffée d'un chapeau en forme de panier. Le costume, une robe grise à rubans roses, est en effet d'une précieuse harmonie, et il se trouve, par un hasard ou une malice de placement, singulièrement démolisseur, en sa grâce tranquille et effacée, des toiles tapageuses de M. Carolus Duran, qui s'alignent sur la paroi d'en face.

Autour de cette effigie de femme sont suspendus des paysages qui sont de profondes ouvertures sur des espaces. La *Roue de feu* est un des plus énergiques et des plus complets de ces paysages où Whistler a exprimé la poésie nocturne, le jaillissement de belles flammes dans l'air bleu et sombre, la brusque illumination d'un feu d'artifice au-dessus des pelouses de velours vert, des allées et venues de promeneurs, des façades de monuments à peine visibles.

Le Nocturne en gris et or de Trafalgar square Chelsea est une indication, légère comme une traînée de brouillard, comme un souffle d'air, d'une ombre de banc, de quelques fantômes d'arbres, tout ce fragment de paysage évoqué dans une lumière d'argent, dans une bleuâtre poussière lunaire.

Le Nocturne en bleu et or de Saint-Marc de Venise est aussi mystérieux que ces deux paysages, avec une somptuosité nouvelle. C'est la place Saint-Marc, les palais, un tournant de rue, à l'heure où s'évanouissent

les architectures. Il est devenu impossible de distinguer où finissent les arêtes de la pierre, où commence l'immense voile de nuit tendu au dessus des choses. Tout est enveloppé de cette nuit bleue vaguement engrisaillée et dorée. Le dôme, tout-à-coup, se perd comme une fumée, les palais blêmissent comme s'ils allaient se volatiliser et disparaître à jamais, — et pourtant la solidité de toutes ces bâtisses est marquée de manière à faire penser aux fondations, à la structure interne, aux blocs de savante maçonnerie ajourés de portes et de fenêtres. Le sol où traînent des lueurs a cette même consistance de réalité, et les passants qui circulent, qui rasent les murs, qui s'en vont tourner la rue, se perdre dans l'ombre lumineuse, sont des silhouettes à-peine aperçues, mais vivantes et marchantes.

Cinq eaux-fortes, exposées également au Champ-de-Mars, sont inséparables de cette belle évocation de Saint-Marc de Venise, puisque ces cinq eaux-fortes, elles aussi, résument des fragments délicieux de la ville d'Italie charmante et mystérieuse.

Ce sont : *Les Palais*, *Graphetto*, *les Deux portes*, *les Mendiants*, *la Grande porte*.

Enfin, le dernier paysage, gris et vert, qui a pour titre : *L'Océan*, porte bien ce titre redoutable qui pourrait écraser une œuvre d'art. C'est réellement un océan qui est délimité par ce cadre. Un liséré de plage, une jetée de planches, et au delà, sous une lumière claire et grise, l'étendue de l'eau, quelques bateaux espacés qui ont ces allures équivoques et effrayantes, ces penchements de voiles, ces enfoncements et ces redressements de coques, ces mouvements hardis et gauches, qu'ils ont lorsqu'ils louvoient par les temps mornes et les brises incertaines. Ils ne tiennent pas beaucoup de place, la plupart sont à peine aperçus, plutôt devinés. Autour d'eux, c'est l'immense mer, le rythme de la longue houle, l'alternance sans fin des descentes et des remontées d'eaux.

§ VII. — L'HIVER

L'*Hiver*, exposé par M. Puvis de Chavannes, second panneau destiné à l'Hôtel-de-Ville de Paris, est une belle et tranquille suite des admirables conceptions décoratives de l'artiste. Il faut lui souhaiter une meilleure mise en place que celle de l'*Été* à l'Hôtel-de-Ville, et constater les habituelles qualités d'agencement, l'équilibre des groupes, la beauté du décor. Ce qu'on ne trouvera pas ici, c'est une somme de réalité qui corresponde à ce mot farouche d'Hiver accepté comme programme. La tristesse de la dure saison est absente, et aussi sa froide et étincelante somptuosité. Cette neige est grise, sans contact avec la pure lumière des gels de décembre, — ces personnages et ces groupes classiques : la vieille femme au bâton, les porteurs de fagots, l'homme qui réchauffe son enfant, le vieillard à l'abri, et surtout ces hommes à demi-nus qui abattent un arbre, ne font pas songer à la rigueur

du temps, à l'atmosphère hostile, à la course brève de la lumière.

Ce sont des sereines apparitions, savamment espacées dans un calme décor. Les bois du lointain, le coteau dressé à l'horizon, offrent à parcourir aux yeux l'étendue coutumière des œuvres de Puvis de Chavannes. Et c'est, sans doute, cette beauté en profondeur du paysage qui fait paraître, par comparaison, la mise en scène principale des premiers plans insuffisamment hivernale. Les personnages, malgré leur douceur d'apparitions, malgré cette sérénité d'allure et ce savant espacement que mesure l'œil et que réfléchit l'esprit de celui qui regarde, ces personnages sont à la vérité trop nombreux et suggèrent l'impression d'un heureux campement, d'une inaltérable sécurité, plutôt qu'ils n'imposent la poésie de l'hiver redoutable. Une telle pensée se trouve ratifiée par ce défilé héroïque de chasseurs qui apparaît au delà des grands arbres, qui se profile en cavalcade de bas-relief par de si justes mouvements d'hommes et de chevaux. Le rythme grec se retrouve ici, achève

de rendre cet hiver passager, d'en faire apercevoir l'apparence conventionnelle.

Une vision plus âpre de solitude et de silence, de ciel refroidi, de terre désolée — un hiver plus absolu — des personnages moins érigés en statues, davantage confondus avec cette nature dont ils font si étroitement partie, — ce sont les désirs sincèrement exprimés devant le panneau décoratif de M. Puvis de Chavannes, malgré l'admiration éprouvée pour l'œuvre si harmonieusement picturale et intellectuelle de ce grand artiste, ou plutôt à cause de cette admiration même qui n'admet ni les demi-satisfactions, ni les réticences.

§ VIII. — LA BANLIEUE

Malgré toutes les bifurcations de son talent d'observateur, la curiosité de Raffaëlli reste définitivement acquise à la région qu'il a si bien découverte et faite sienne, à la banlieue parisienne où il a promené sa flânerie en travail, diverti son esprit, exercé

sa réflexion. On peut lui savoir gré de cette fidélité en ce temps d'art incertain, de recherche du succès quelconque. Il sait donc que les facultés de l'homme trouvent à s'exercer dans son milieu d'habitude, qu'il lui faut bien connaître les régions et les êtres dont il prétend parler, et que l'on risque gros à faire des semblants d'enquêtes et à dresser des apparences de décors.

A bien regarder ce tableau des *Vieux convalescents*, où Raffaëlli semble aborder un ordre de sujets nouveaux, on s'aperçoit qu'il reste, au contraire, dans la logique de son évolution et qu'il ne perd pas de vue les personnages auxquels il s'est intéressé. Ce sont bien les mêmes errants de routes, les mêmes éreintés des longues marches, et aussi les mêmes êtres confinés dans les pauvres négoces et les besognes casanières, qu'il a recueillis dans ce jardin d'hospice, doré de la lumière de l'automne, tout bruissant des pas traînés dans les feuilles mortes. Les voici, ces loups de grands chemins, et ces prudents et hargneux petits commerçants,

forcés de chercher un refuge et de demander des soins. Ils se reposent, en somme, dans leur atmosphère coutumière, le bâtiment d'hôpital est une bâtisse officielle de banlieue, le jardin est semblable au square suburbain où ils se sont arrêtés souvent à l'entour de la musique et du jeu de boules. La nouveauté, c'est ce malade en chapeau rond, au bras en écharpe, quelque paysan échoué, et cette promenade des sœurs en cornettes, et cette vétusté des bancs et des arbres. Le groupe des figures du premier plan est un peu noir et d'un dessin ligneux dans la dorure de l'heure, mais quelle silhouette de comique expressif, celle de ce bonhomme à bonnet de coton et à barbe blanche, qui vient au loin en se tenant les reins et en geignant !

La *Convalescente* est de la même solidité physiologique, mais avec une grâce toute différente, une caresse d'art bien particulière. Cette jeune femme, en bonnet blanc, assise dans son lit, est une image charmante du recommencement des sensations, de la reprise de la vie. Son visage est encore

d'une pâleur cireuse, ses mains sont à l'abandon, mais déjà un désir de renouveau la parcourt, une légère lueur monte à ses yeux et à ses lèvres, elle apparaît, avec un rien de gaucherie et de trouble, dans les blancheurs des draps, comme une morte qui ressuscite et va quitter ses linceuls.

Cette convalescence, ou ce désir de santé, se trahit, d'ailleurs, dans la plupart des toiles récentes de Raffaëlli. L'âpreté ancienne va se perdant, les paysages farouches s'apaisent sous une lumière plus clémente. — L'artiste se récrée dans la jolie fête de rayons dansants de la *Route au soleil*, où flambe la rue de village, où le vieux mur s'égaie du remuement des feuilles, des taches d'ombre et des illuminations de soleil, où les passants goûtent un des instants rapides de la joie de vivre par un beau jour. —Le *Vieux chiffonnier*, même, est moins en embuscade, plus tranquille, mieux assuré de son lendemain, à le croire un peu vêtu du drap du petit rentier. —Le *Cheval Blanc* est la preuve la plus touchante de cet atten-

drissement d'esprit, de ce désir de bienveillance : dans un paysage pauvre et hospitalier, où le village, le pont, l'eau, la verdure, sont enveloppés de la douceur bleue de la lumière, du calme de la saison et de l'heure, le vieux cheval conduit par un vieux homme est bleuâtre et adouci comme tout ce qui l'entoure. Il a le museau rond, la lèvre usée, le crin rare. Ses pattes lourdes marquent péniblement le pas de sa fatigue, mais il y a dans son gros œil, sous sa mèche d'argent, la bonne résignation et le fatalisme tranquille des bêtes de travail.

§ IX. — MATERNITÉ

Cette *Maternité* d'Eugène Carrière, c'est le magnifique résumé, la sûre conclusion d'une partie considérable de l'œuvre de l'artiste. Il semble maintenant qu'il n'ait tant dessiné et tant peint, qu'il n'ait tant cherché d'attitudes et d'expressions, que pour en arriver à cette synthèse de peinture, à cette définitive évocation sentimentale. Sans

cesse, à travers d'autres travaux et à travers des projets, il exprimait avec la profondeur de compréhension et la grâce de réalité que l'on sait, les mouvements instinctifs des enfants et des mères. C'était pour aboutir à l'œuvre qui affirme avec une telle force la continuation de la vie entre les êtres, le désir de contact prolongé, révélé par l'élan du corps, l'étreinte des bras, le baiser de la bouche.

Dans une vaste pièce emplie d'une ombre claire, et qui confine à une autre pièce plus lumineuse, une femme est assise, un enfant assis sur ses genoux et qu'elle enveloppe d'un mouvement de bras enlaçant et robuste. Un autre est debout auprès d'elle, et c'est vers celui-là qu'elle s'en va, d'une avancée de tout son corps, de ses jambes qui semblent quitter le sol, de sa taille, de son buste, de son visage. Ce visage est grand et tragique, tout empreint d'une ivresse grave, de la stupeur de la vie donnée, de l'effroi à voir cette vie en dehors d'elle, si fragile et si fugace. Cette femme, cette

mère, garde contre son sein l'enfant qui s'est endormi, et elle se précipite pour ressaisir l'autre, pour le ramener à ce corps d'où il vient, auquel il a tenu par tant de liens douloureux de chair qui se sont compliqués des liens invisibles de l'esprit.

Il ne dort pas, lui, l'enfant rouge et blond. Il appuie une main impatiente sur le poignet de sa mère. Il est debout, pieds rassemblés, prêt à partir, nerveux sous la caresse. Son visage encore incertain, vaguement modelé dans l'or de la lumière, se renverse sous cette pression des doigts, si douce et si appuyée, sous ces lèvres qui brûlent la rose de sa joue, sous ce grave regard de passion qui coule comme une lave et comme un fluide de cette paupière baissée. La femme énergique essaie, pendant un instant encore, de relier cette existence innocente endormie dans ses bras, à cette autre existence qui veut se manifester par de la marche et des cris. Elle sait bien sans doute que ces énergies qu'elle a suscitées vont de jour en jour se détacher davantage d'elle et vouloir vivre de leur vie

de découvertes, de joies et de souffrances personnelles. Le plus longtemps possible, elle veut les garder auprès d'elle, leur épargner les heurts, les rencontres, les mauvais sorts. Inutiles prévisions, inutiles précautions. L'aventure sera la même pour tous, avec les mêmes fatalités physiologiques, les mêmes désirs d'esprit, les mêmes hasards de chemins.

Ce qu'elle tient si près d'elle et ce qu'elle embrasse, cette mère tragique comme une sybille, c'est son existence qui recommence, et c'est la raison de sa prévoyante tendresse, de son amour donné à profusion, de son visage de savante douleur.

Au second plan, dans l'autre chambre, une fillette est assise, une autre est debout. Ainsi, les êtres s'espacent, la vie s'enchaîne et se continue. Des cadres reluisent, des fleurs s'évaporent. Il y a une grande entrée de lumière, une grande enveloppe d'air visible. Jamais Carrière n'avait aussi bien vu dans la pénombre, — jamais il n'avait aussi bien fait pressentir, à travers les voiles, le

fleurissement de la couleur, — jamais il n'avait aussi expressément indiqué le flottement des formes dans l'atmosphère, — jamais il n'avait fait percevoir la réalité massive et le mouvement allongé de ces formes vivantes. Par ces êtres qui se meuvent et respirent, un incident de la vie de tous les jours apparaît, tel qu'il est, significatif de tous les autres incidents, de ceux qui l'ont précédé, de ceux qui le suivront, — la minute qui a été vécue s'installe à demeure sur la toile, le spectacle passager est pour longtemps reflété, — l'état d'esprit de l'artiste, de l'être de sensibilité et d'intelligence se prolonge à travers les temps. C'est ainsi que d'une exacte et compréhensive observation de la nature naît le symbole, que tant d'autres cherchent dans l'artificiel, et qu'un chef-d'œuvre de vérité et de passion surgit au milieu des vagues coloriages.

Eugène Carrière, aujourd'hui, a résumé, par cette magnifique *Maternité*, une période de sa vie, un effort de son art. Ceux qui aiment son talent et sont confiants dans les entreprises de son esprit, attendent

maintenant de lui des affirmations nouvelles.

§ X. — LA SCULPTURE ET LES OBJETS D'ART

On a quelque agrément à se promener dans le jardin de la sculpture au Champ-de-Mars, où les œuvres, peu nombreuses, se laissent mieux aborder que dans la nef encombrée du Palais de l'Industrie. Dans l'allée centrale, la tête pensive et énergique de Rodin apparaît sculptée fortement et délicatement par M[lle] Camille Claudel, avec la belle compréhension de l'intelligence du grand artiste qu'elle avait à faire revivre. Une figure du *Printemps*, de M. Escoula, se dresse en forme vivante et élégante. Une *Ève* de M. Injalbert a de la force et de la souplesse. La *Prière* et la *Douleur* de M. Alfred Lenoir sont sobrement conçues pour un tombeau du Père-Lachaise : c'est là une expressive sculpture funéraire, ce qui ne se rencontre guère. La *Tête de femme* de M. Bourdelle,

renversée, la chevelure éparse, est une belle réalisation de douleur. — Mais la *Femme couchée* de M. Saint-Marceaux, ballonnée, épidermique, est d'un trompe-l'œil excessif, — la statue de M. Dampt: *Au seuil du mystère*, est une fâcheuse expérience d'un artiste de talent égaré par les fallacieuses invites de la Rose † Croix, — et le groupe des *Épousailles* de M. Dalou se défend mal contre les objections qui lui sont faites au nom même de la sculpture classique dont il se réclame.

M. Bartholomé, avec deux bustes, un buste de jeune homme, droit, ferme, regardant et aspirant la vie, et un buste de femme d'une souple arabesque de lignes, la pose alanguie, le visage vif, expose un groupe de Deux figures pour une porte de tombeau. C'est une belle représentation de la sérénité de la mort et de la perpétuation de la douleur. L'homme et la femme, vus de dos, éloignés l'un de l'autre, s'en vont dans l'obscur, commencent à marcher vers l'ombre. Ils sont déjà sous la voûte, l'homme, plus douloureux, la femme, plus résignée.

Celle-ci a pris son parti de la disparition, elle est jeune, belle, le regret de la vie doit être bien fort en elle, et pourtant elle s'avance, tâte d'une main la froide muraille et, de l'autre, d'un geste doux et charmant, son bras mince et souple étendu, sa frêle main appuyée sur l'épaule de l'homme, elle cherche un soutien et un compagnon. Bartholomé l'a trouvé, le seuil du mystère, et il l'a montré dans son art de simplicité, si attentif, si touchant, si ingénu. C'est d'une grâce chaste, d'une lumière lointaine, d'une douleur paisible, infiniment émouvante.

En haut, on retrouvera, en marbre, l'admirable buste de Puvis de Chavannes, par Rodin. — Puis, une démonstration se continuera, la démonstration d'une unité possible de l'art.

Le voisinage évident de la section de sculpture et de la section des objets d'art aura été pour beaucoup dans cette expérience. Il est bon que tel artiste se soit avisé de se manifester de toute autre manière que la manière spéciale pour laquelle

il était classé. Il reste lui-même, il garde son inspiration, et il se montre pourtant sous de nouveaux aspects, créateur de nouvelles formes.

Il en est ainsi pour Carriès qui expose pêle-mêle, au-devant de la même muraille du vestibule, ses sculptures et ses poteries. On retrouvera là des bustes qui furent montrés autrefois, rue Vivienne, aux jours des débuts, et ceux qui prirent place dans l'exposition très particulière organisée par des amis de l'artiste : le portrait de Carriès, en costume de travail, une statuette à la main, le buste de Velasquez, le buste de Franz Hals, la Femme de Hollande, le buste d'Auguste Vacquerie, toutes œuvres un peu semblables de surfaces, très luisantes, très lisses, et des bustes d'enfants, vraiment jolis, avec leurs joues rondes comme des pommes, leurs soupçons de nez, leurs commencements de regards, les frémissements de leurs bouches en accents circonflexes. Et voici que cet art de Carriès se continue et s'affirme en une série de bustes, d'animaux, de pots, en grès émaillé avec fragments de briques, qu'il s'en

est allé façonner et cuire dans la Nièvre, au pays même où il trouve sa matière première. Tout cela, — ces statuettes, ces bustes, ces larges masques, ces énormes grenouilles, ces gourdes, ces fruits de formes irrégulières, bossués, aplatis, le goulot droit ou de travers, — est destiné à l'ornementation d'une porte, à la manière d'une décoration de portail d'église. Les analogies et les rencontres gothiques et japonaises sont immédiatement perceptibles, mais les efforts, les recherches, les désirs vers un retour de nature se révèlent sans cesse, et il faut se réjouir de la volonté et de l'intelligence de celui qui a délaissé les succès faciles auxquels il pouvait prétendre pour se vouer à ces attentives et frustes figurations des choses.

De même, voici trois autres sculpteurs, Desbois, Jean Baffier, Charpentier, auxquels il ne suffit plus de modeler des bustes et de dresser des statues. M. Jean Baffier expose dans le jardin de la sculpture un solide portrait, face épanouie, regard direct, et une silhouette exacte de vielleux berrichon. Mais

il ne s'en tient pas là. Il a conçu un *Jardinier arrosant des fleurs*, trop théâtral, qui peut jouer une utilité dans un square, au centre d'un parterre. Au premier étage, il expose une Cruche en étain, auprès de cinq Plats en étain, de Desbois, et tous deux ils remettent en honneur cette belle matière, grasse, onctueuse, où il y a un mélange de clarté et d'ombre favorable aux apparitions et aux passages de figures.

M. Charpentier, en même temps que de doux portraits d'enfants, le bas-relief de la *Sonate*, et *Gomorrhe*, où les figures tombantes sont nerveusement, âprement exprimées, a façonné un Pot à vin en étain et un Porte-Fleur en terre vernissée d'un art joli et souple. M. Pierre Roche, qui a encadré, dans la salle des dessins, de fort jolies aquarelles estampées, a très finement indiqué, en légères saillies, une *Biblis*, projet de fontaine pour un jardin d'hiver.

Le haut-relief exposé par Mme Besnard et destiné à être exécuté en céramique échappe également à la spécialité de la sculpture. Carabin est un sculpteur qui ne craint pas

de faire jouer, dans un mobilier nouveau, un rôle trop apparent aux solides, râblées et expressives figures qu'il observe en amoureux des réalités : il fournit, cette année, à l'appui de ses conceptions, une table de travail, un écran, un coffret à bibelots, où il y a çà et là des lourdeurs, mais combien de lignes heureuses et d'ingénieux détails ! Les vases de M. Joseph Chéret : *Poursuivies par des papillons*, *Masques*, *Guirlandes* ont une grâce particulière de ronde et d'enlacement, et la forme des vases reste intacte malgré le mouvement et la multiplicité des personnages.

L'alliance du dessin et de la couleur avec l'objet d'art est affirmée, elle aussi, dans ces Hirondelles sur fond bleu, faïence de M. Ernest Carrière, — dans les panneaux au fer chaud, de M. Henri Guérard : canards, pigeons, chats, — dans les émaux transparents cloisonnés d'or, de M. Thesmar, dans ce meuble, conçu par M. de Montesquiou-Fezensac, et dont la partie de bois et de marqueterie a été exécutée par Gallé, qui a découpé à ravir ces pétales d'hortensias aux

couleurs mêlées et indécises. M. Emile Gallé expose d'ailleurs toute une vitrine, et il en a établi lui-même la description dans le catalogue, puis dans la *Revue des arts décoratifs*, avec une précision et une couleur de mots qui le montrent poète délicat, conscient de ses recherches et de ses trouvailles de bon ouvrier. Ce sont des vases en pâtes vitreuses et ciselées. Voici quelques-uns des noms dont il les nomme :

« Le Myrtille (cristal brun mousse et noir pruineux).

« Comme dans les étangs assoupis sous les bois. » (Victor Hugo) (Cristal feuille morte et vert saule.)

« Sur un thème de Baudelaire (flacon en cristal violacé ; algues et coquillages ciselés en pâtes multicolores).

« Herbes sous la glace.

« Les veilleuses d'automne (cristal, nuage de bleu céleste et de rose).

« Vase de Tristesse (cornet en bleu troublé, ancolies ciselées en vieux violet). »

Et d'autres encore. Et une console d'appui en marqueterie qui évoque un « Soir

d'avril au vignoble », et des entrées de serrures inspirées des arabesques du Laurier jaune, du Cerfeuil, de l'Oseille, des Petits pois, et une table de salle à manger qui réunit les Herbes potagères. Qu'il suffise de dire que ces intentions sont pour la plupart justifiées, et qu'il y a, dans ces œuvres d'Émile Gallé, une affirmation de sensibilité devant la grâce fugitive et mièvre, la coloration changeante des choses.

La vitrine de M. Chaplet : *Vases de porcelaine flambee*, est de la plus belle et de la plus douce harmonie. Il a varié et adouci ses rouges, ses verts et ses bleus, avec une infinie délicatesse, il a fait fleurir sur la solide matière une éclosion de nuances qui se résolvent à distance en une grande harmonie laiteuse, discrètement teintée. C'est le feu, savamment surveillé et dirigé, qui a produit ces merveilles. Ici c'est l'objet qui apporte avec lui-même sa poésie décorative, son ornementation naturelle. Il semble qu'il contenait en lui cette efflorescence, et qu'il attendait pour s'épanouir la venue

du magicien. C'est une grande rareté...

Car, il faut bien tout de même le dire, l'objet d'art du dix-neuvième siècle en tant qu'objet d'art, n'existe guère, et les plus charmantes et délicieuses adaptations ne peuvent faire oublier que nous sommes encore dans l'attente de la forme neuve, de la création réellement originale.

XVIII

ARTICLES DE PARIS

5 janvier 1892.

Le recommencement des Expositions annuelles, petits salons d'aquarellistes, de pastellistes, exposition internationale de la rue de Sèze, etc., tout le grouillement d'art actuel, m'a remis en mémoire une conversation où était examinée la situation sociale actuelle des faiseurs de livres, de tableaux, de statues. Un peintre, et non des moindres, jeta cette observation au travers de la causerie : « Ce qui nous sauve, nous autres, c'est notre côté tapissier, nous collaborons à l'ameublement. » L'artiste qui s'exprimait ainsi avait grandement raison.

Le tableau fait partie de l'ameublement. Il est regardé, avec son cadre, comme le complément naturel des tentures, rideaux, portières, des tapis et des miroirs, des fauteuils, des vitrines, et de tout le reste.

C'est la première destination et la grande importance de la peinture à l'huile, du pastel et de l'aquarelle. Que le sujet soit, après cela, en accord avec les occupations et les préoccupations des habitants du logis, qu'il offre aux yeux errants la dose suffisante d'anecdotes, de jolis costumes, d'aimables nudités, de tendres verdures — et l'œuvre d'art sera tenue quitte du surcroît. Ce surcroît, c'est la personnalité particulière, c'est la sensibilité de l'artiste, — c'est l'art. Il faut bien le dire de temps à autre, ce surcroît est une rareté.

Beaucoup paraissent l'oublier aussitôt que quelques peintures ont été rassemblées dans une salle d'exposition. L'autre jour, dans cette galerie Georges Petit, qui serait si bien aménagée pour montrer des chefs-d'œuvre, et qui en a montré quelquefois, on n'entendait que les exclamations cou-

tumières : « Charmant ! Délicat ! Délicieux ! etc. » Hé bien ! non, ce n'est pas si charmant, délicat et délicieux que cela, et la remarque du peintre notée en tête de ces lignes se trouve ici singulièrement justifiée. C'est de la légère production parisienne, au même titre que les vaudevilles et les opérettes goûtés par la pudique assistance des premières, au même titre que les romans à lire en chemins de fer, au même titre que tout ce qui est à la mode pendant une saison, pendant un jour. Nombre des peintures anodines offertes à notre contemplation n'ont pas une autre importance que les robes, manteaux, chapeaux, portés pendant quelques semaines par les femmes désireuses de paraître. Quelquefois même, l'importance est moindre, car il est d'expertes modistes et couturières sachant disposer supérieurement les plis d'étoffes et les nuances de couleurs.

La plupart des exposants d'aujourd'hui et ceux d'hier et de demain aussi, ceux des cercles, ceux des Salons des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars, s'exercent,

sciemment ou instinctivement, à remplir exactement, dans les limites qui leur sont indiquées par le goût régnant, cette mission de tapissiers supplémentaires, devenue l'une des utilités de la vie bourgeoise et mondaine.

L'obsession est visible chez presque tous. Les taches de couleurs sont concertées pour prolonger la sensation créée par les étoffes, par les bibelots et les dorures. Il semble que l'on ait devant soi des échantillons de modes récentes, des essais de peinture luxueuse. Les fonds riches, les chevelures semblables à de la peluche, les chairs aux reflets dorés, multicolores, inharmoniques, tout cela veut avoir la somptuosité de l'or et des pierreries.

Combinaisons trop simplistes ! désirs insuffisants ! Ce qu'il y a surtout là, c'est l'imitation flagrante de quelques procédés en faveur. L'originalité de rares artistes est abordée, dépecée, partagée par tous les adroits en quête d'une manière. Ceux-ci s'essayent à vivre dans la lumière harmonieuse de Monet, ceux-là dans l'ombre claire

de Whistler. Les toiles sur lesquelles il n'y a pas à inscrire une provenance évidente, la marque d'un nom classé, sont en nombre excessivement restreint. Les uns imitent mal, avec une inexpérience vraiment trop grosse, d'autres imitent mieux, avec une adresse incontestable.

Certains, malgré des ressemblances qui ne sont peut-être que des airs de famille, révèlent des sincérités de vision, des distinctions d'esprit. A l'Exposition internationale, il en est ainsi de M. Lagarde, qui se promène aux heures tardives et découvre parfois des paysages d'une obscurité particulière, — de M. Sisley, attentif au charme des feuillages bleuâtres, des verdures mouillées, des atmosphères roses des fins de jour, — de M. Lebourg, qui connaît les accords des choses dans la lumière, — de M. René Ménard, qui délimite un ensemble et donne le sentiment de l'étendue dans son pastel de la *Hêtrée*, — de M. Dinet, dont il faut signaler la jolie tentative de couleur de la *Fête de nuit*, les Algériennes assises au-

tour de la danseuse, les étoffes roses et bleues, le cercle des lumières, tout cela un peu trop semblable, mais laissant le souvenir d'un frisson de flamme à ras de terre dans un paysage nocturne.

Et cette revue sera terminée quand auront été nommés Marcellin Desboutin pour la *Petite Fille au chien*, Alfred Stevens, qui expose des marines sans lointains, mais qui est un portraitiste féminin d'une grâce inoubliable, Forain, enfin, souple et fort dessinateur, écrivain de dialogues véridiques. Regardez cette scène à trois personnages, la femme réprimandant le mari, la jeune fille au piano, et lisez les phrases échangées :

« — Tu n'es pas honteux, à l'âge qu'a ta fille, d'aborder encore les modistes dans la rue de la Paix !

« — Mais j'obtiens seulement des rendez-vous auxquels je ne vais pas. »

Tout l'effet de la conversation est concentré sur le visage de la jeune fille. Les mains restent sur le clavier, mais elle tourne à demi la tête, l'œil glissé de côté.

Quel pâle visage avide! quelle attention concentrée! quelle ardeur maladive de l'œil! C'est un poème de corruption parisienne.

Mais, vraiment, les œuvres qui peuvent provoquer une admiration d'art et une curiosité d'esprit sont en nombre trop restreint dans cette immense salle, qui apparaît plus vide encore si l'on songe à cette enseigne prometteuse d' « Exposition internationale ».

On cherche les étrangers, ceux qui doivent représenter pour nous des sensations écloses dans des atmosphères différentes de la nôtre, des manières d'être, des façons de voir, des facultés de sentir, inédites. On voudrait quelque apparition naïve, quelque art de nature, né dans un pays sans musées, parmi des gens simples, on voudrait, devant des toiles comme on n'en a pas encore vu, recevoir au visage une bouffée d'air frais, ayant un goût nouveau.

On est vite obligé de renoncer à cet inattendu. Les étrangers, les voici : MM. Edelfelt, Kroyer et Zorn, et l'on serait fort em-

pêché de dire par quoi ils se différencient de leurs collègues français. Chose singulière ! ceux qui devraient avoir les yeux frappés par des spectacles différents des spectacles recherchés par les peintres d'ici emploient les mêmes procédés, disent les mêmes choses que nos virtuoses ordinaires. Ce n'est pas seulement de la Belgique que viennent les contrefacteurs. Ils sont indifféremment de l'Allemagne ou de la Norwège, de l'Angleterre ou de l'Espagne, de la Suisse ou de l'Amérique, et c'est extraordinaire de les voir cherchant à se naturaliser habitants du même pays du chic, de la blague, de la besogne vite faite, sans attention, sans sincérité. Ils habitent tous pêle-mêle la même avenue de Villiers artistique et s'il y a une remarque à faire, c'est que les étrangers suivent peut-être les modes régnantes avec plus de précipitation que les indigènes.

La raison d'une telle mise au point est, d'ailleurs, facile à apercevoir. Les Suédois, Norwégiens, Danois, etc., qui viennent à Paris pour connaître les dernières métho-

des, n'ont pas à se débarrasser de la lourde éducation qui pèse ici sur presque tous. Ils n'ont pas été enfermés pendant des années dans les cellules et les préaux de l'Ecole des Beaux-Arts, ils n'ont à tenter aucune évasion, ils ignorent les batailles que livrent ici les plus forts pour se libérer, se retrouver et retrouver la nature. Tout de suite, ils vont à ceux dont on parle quelquefois, aux discutés, plus souvent aux favoris de l'opinion. Ils s'assimilent tranquillement les plus récents procédés, les gentillesses de peinture des derniers Salons. On se récrie alors sur leur ingéniosité, sur leur adresse, sur le costume qu'ils ont commandé tout de suite chez le bon faiseur et qu'ils portent si aisément. Parbleu! personne ne songe à nier cette adresse. Elle s'affirme et s'affiche assez visiblement.

Mais la vérité est que presque toutes ces œuvres de Français ou d'étrangers sont des œuvres quelconques, des études qui devraient rester à l'atelier, qui ont été vite brossées, vite encadrées, et qu'il est un peu

excessif de réunir pour constituer une exposition. Il n'en a pas toujours été ainsi dans cette même galerie. Nous y avons vu des tableaux qui étaient de vrais tableaux, des œuvres méditées, choisies, qui apportaient la preuve de la personnalité de l'artiste. Nous y avons vu des étrangers qui étaient de leur pays, qui avaient observé les gens et les choses de chez eux sans la préoccupation de nos modes dernières. Il faudrait peut-être tenter encore quelques réunions d'individualités, d'artistes ayant vécu leurs œuvres, exprimant des états d'esprit, des habitudes de réflexion, des profondeurs de pensée. En dehors de cela, il n'y a que des spectacles quelconques. Que le peintre les ait vus et les ait observés, c'est de peu d'importance, si la vision de ce peintre n'est pas intéressante, si les toiles rassemblées ne sont que fadaises, cadeaux de jour de l'An, articles de Paris.

XIX

PEINTURES ET AQUARELLES

5 février 1892.

Au Cercle de l'Union artistique, rue Boissy-d'Anglas, au Cercle artistique et littéraire, rue Volney, les amateurs peintres et les peintres amateurs organisent leurs expositions annuelles. Ce sont des buts de promenade, des prétextes à visites d'après-midi, des distractions mondaines équivalentes aux bonnes petites conversations des five o'clock. De la peinture et de la sculpture, certes, il y en a! Deux cent vingt numéros, rue Boissy-d'Anglas, deux cent quarante-deux numéros, rue Volney. C'est beaucoup, c'est même trop. Mais tous ces

encadrements, en somme, ne sont pas bien gênants. D'abord, on peut ne pas pénétrer dans les salles où ils sont exposés. Et puis, si l'on y a pénétré, on peut se dispenser de regarder ce qu'il y a sur les murs. C'est d'ailleurs un parti que même les avides de voir sont obligés de prendre. L'affluence, en effet, est extraordinaire. Dans une atmosphère torride, une foule, qui tient là par un miracle de volonté, se meut lentement au long des cimaises. Et ce n'est pas une des moindres particularités de ces expositions que la réalité des dos de ceux qui regardent comparée au factice des toiles que l'on aperçoit çà et là, entre deux chapeaux, entre deux épaules.

C'est ainsi que, rue Boissy-d'Anglas, on peut éprouver soudain un saisissement à la vue d'un portrait de femme peint par M. Bonnat avec des couleurs de plomb et des brosses de fer. Cela passe vite, et l'on entrevoit la *Prière dans la mosquée*, de M. Gérôme, un *Panneau décoratif*, de M. Morot, une jeune fille nue grattant la tête d'un fauve des grands magasins du

Louvre, le *Portrait de Mlle Brandès,* par M. Flameng, mauvais metteur en scène du visage et de la robe de l'actrice. Il faut se borner et signaler les portraits de M. Jean Gigoux, *Étude de jeune fille* et *Étude de jeune garçon*, et une savoureuse *Épaule de femme* de M. Besnard.

De même, rue Volney, voici une bonne étude, grise, sourdement colorée, de M. Emile Barau : *Aspect d'un jardin de campagne par un temps couvert*, un paysage de M. Damoye : *La rivière d'Auray*, et *Celle qui se peigne*, incisivement dessinée par M. de Toulouse-Lautrec. Mais l'attraction, c'est évidemment la tête si connue du modèle de M. Henner, exposée, cette fois, de face et de profil.

La Société d'aquarellistes français en est à sa quatorzième exposition annuelle. La quatorzième! Où sont-elles, toutes ces aquarelles? Parmi celles d'aujourd'hui il en est, *Tête de femme*, *Étude de profil*, *Sourire*, *Souvenir de Madrid*, qui sont lavées avec dextérité par M. Besnard, et sobrement te-

nues dans des harmonies fluides et grises un peu nouvelles dans la manière de l'artiste. M. Georges Jeanniot expose d'intéressants croquis pour servir à l'illustration des *Miserables*, et de jolies et sveltes figures à l'aquarelle. Parmi les paysagistes, M. Harpignies, M. Gaston Béthune, M. Edmond Yon, nous intéressent à des silhouettes d'arbres, à des dessins de falaises, à des lointains de marine. Et puis, les aquarelles à la mode foisonnent, les chats, les chiens, les fleurs, les soldats, les bateaux, les costumes dix-huitième siècle, des fournisseurs habituels. Mais une remarque doit tout d'abord être faite.

Les aquarellistes réunis en société n'ont guère le souci de l'aquarelle. La plupart d'entre eux recouvrent leurs lavis d'empâtements, de glacis, les soulignent par des traits de plumes, des coups de crayons. Ils font des gouaches, ils appliquent à la peinture à l'eau tous les procédés de la peinture à l'huile. Quelques-uns, trois ou quatre seulement, se singularisent en exposant des aquarelles dans ce salon d'aquarellistes.

Il faut regretter cette tromperie sur la qualité de la marchandise, cette perversion du goût. L'aquarelle servait à rendre certains aspects qui n'étaient pas du ressort de la peinture à l'huile : les effets fugitifs aussitôt évanouis qu'ils étaient nés, les transparences de l'atmosphère. On pouvait, avec elle, fixer en un rien de temps une physionomie passagère d'un coin de nature, un état du ciel, un passage de lumière, un frisson de verdure, un remuement de foule. Le peintre épris de réalité mettait dans ces pages prestement lavées une fraîcheur et une franchise que l'on retrouverait difficilement sur ces gouaches fatiguées, faites à grand renfort d'études.

Pourquoi donc vouloir désapprendre ce langage? C'est là un délit artistique, aussi grave que celui qui consiste à reprendre, à défigurer, à alourdir une eau-forte à coups de burin. Pourquoi ne pas chercher la vérité d'impression que donne l'eau-forte, que donne l'aquarelle?

Au lieu de cela, on fait de la gouache, cette bâtarde de la peinture et de l'aquarelle,

on alourdit les tons, on rend opaque ce qui devrait être léger, on enlève leur charme aux lointains, d'une vive impression on fait un devoir pénible et compliqué.

Presque tous les exposants ont adopté cette manière neutre qui correspond aux préoccupations de l'acheteur mondain, ils raffinent l'inutile, ils détaillent le minuscule, ils suppriment l'air, ils ferment les yeux devant les attitudes imprévues des choses que saisit dès l'abord l'œil de l'artiste, ils composent leurs aquarelles comme des bouquets, comme des éventails, comme des tapisseries, comme des palettes, n'ayant en vue que la mosaïque jolie ou bizarre que peuvent former les couleurs.

Cette trahison conduit à une autre. A quoi bon regarder le spectacle qu'offre la campagne ou la rue, puisqu'une loi commerciale impose le genre avec les procédés? Les artistes improvisent donc, dans leurs ateliers, de gracieux et insipides mensonges. S'il leur arrive de prendre des notes véridiques sur la façon dont se comportent le sol, les feuillages, les nuages, ils savent le

secret de les atténuer, de les réduire au silence. La plupart s'ingénient alors à exposer ce qu'ils ont exposé les années précédentes, ici ou ailleurs, les mêmes choses pénibles et compliquées : anecdotes qui tombent de vétusté, calembours à vingt-cinq mille pour un sou, malices cousues de fil blanc. Quelle tristesse de retrouver là, provoquant le ravissement bourgeois et les pâmoisons aristocratiques, ces prétentieux coloriages vus et revus mille fois, tous ces jeux de patience à l'eau, au pastel, à la plume, qui se disloquent à l'analyse, s'effondrent aussitôt que l'examen devient consciencieux! C'est l'illustration du livre où rien ne revit de l'esprit de l'auteur, de l'esprit du temps où se passe l'action. Les bonshommes sont quelconques, les visages sans expression, l'artiste s'est acharné à reproduire le vêtement et le meuble, tout son effort s'est porté sur la défroque et le bibelot. Ce sont des scènes de la vie parisienne, scènes banales, se ressemblant toutes, faisant songer à l'image exécutée à la hâte d'un journal illustré, ou vues à tra-

vers l'œuvre originale de Degas ou de Forain : la Parisienne au théâtre, la Parisienne qui s'en va en soirée, la Parisienne qui revient de soirée, la Parisienne qui passe un pont, la Parisienne à l'ombrelle, la Parisienne au bouquet, — toujours la même effigie, le même geste, la même robe. C'est à croire que les prétendus modernistes ne l'ont jamais regardée, cette Parisienne, chez elle, au théâtre, dans la rue, et qu'ils se sont bornés à l'étude d'un mannequin d'atelier habillé par une couturière à la mode. C'est la servante qui fait des mines devant la glace de madame, qui passe sur ses lèvres le rouge de madame, qui fait neiger sur ses cheveux la poudre de madame. C'est le petit soldat de plomb, auquel il ne manque pas un numéro sur un bouton, une ganse à l'uniforme, mais auquel il manque une tête, des bras et des jambes. C'est la figure symbolique, l'imitation d'ange italien, le décalque de vitrail gothique, la figure ailée qui a posé à l'heure, la Madone ou la Vertu théologale embauchée à Montmartre : ici l'art primitif gri-

mace bizarrement, et le quinzième siècle s'encanaille. Fra Filippo Lippi triomphe dans les boudoirs de la rue Bréda, et Pérugin dans les cabinets particuliers. C'est l'animal refaçonné, peigné, fardé, rendu digne de l'acheteur mondain : les chats et les chiens qui sourient, font des grâces, disent des mots de la fin. C'est l'Espagnol sur sa mule, le cardinal italien devant un rideau rouge, l'incroyable en promenade, c'est le vieux meuble, le faux écran japonais et la fleur artificielle !

Il ne faut pas omettre qu'à la place d'honneur une immense aquarelle de M. Meissonier a été placée : 1807, *bataille de Friedland*. C'est la répétition du tableau connu, répétition un peu moins dure peut-être, mais qui présente le même aspect de modelé uniforme, toutes choses présentées de la même manière, sans compréhension de lumière. Que M. Meissonier ait su dessiner très nettement, très exactement, avec infiniment de vouloir et de patience, cela n'est pas en discussion. Mais ce qui est réclamé et ce que l'on cherche en vain chez lui, c'est

un choix d'art parmi les expressions et les accessoires. Tout avait à ses yeux le même intérêt, la botte d'un dragon et la face impériale de Napoléon. On voit bien ce qu'il a voulu représenter, le calme du maître qui dirige, et le fanatisme de la troupe qui se rue à la bataille. Mais c'est resté à l'état d'intention, et c'est l'application énorme, le travail à la loupe qui apparaissent. L'escadron lancé au galop est aussi immobile que l'empereur sur le tertre, et le délicieux mot d'Edouard Manet revient en mémoire : « Tout est en fer, excepté les cuirasses. »

XX

LES INDÉPENDANTS

29 mars 1892.

La huitième exposition organisée par la Société des artistes Indépendants ne contient pas moins de douze cent trente-deux numéros, et c'est dire que, même au point de vue du nombre, elle fait une sérieuse concurrence aux deux Salons. Pour son règlement, c'est le meilleur, puisqu'il ne proclame que la liberté de l'exposant. Tout est accepté et accroché sans danger de mentions honorables et de médailles. On court ainsi quelques risques d'accueillir des œuvres d'une naïveté ou d'une bizarrerie voulue extraordinaires, et en effet, ces œuvres ne font pas faute. Mais mieux valent les

antaisies de la liberté que les abominations de l'arbitraire. On est sûr, au moins, ici, que si le chef-d'œuvre se présente, il ne trouvera pas porte close. Quels services une société semblable n'aurait-elle pas rendus à l'art aux temps où Delacroix, Corot, Fantin, Whistler, Bracquemond, Courbet, Manet, Pissarro, Renoir, Monet étaient refusés par les jurys siégeant en cours martiales! Et d'ailleurs, pour s'en tenir à l'actuelle réunion d'œuvres, elle est égale, pour la moyenne, aux œuvres des Salons et des expositions de cercles, et les objections, s'il y en a, tombent donc. Mais il y a aussi, dans les salles du Pavillon de la Ville de Paris, un intérêt spécial à connaître les œuvres des nouveaux venus, de ceux qui sont considérés, à tort ou à raison, comme les révolutionnaires de la peinture.

Les néo-impressionnistes et les symbolistes sont réunis comme à l'habitude dans une salle spéciale, et c'est vers eux surtout que doit se diriger l'attention, après avoir noté, toutefois, dans les premières salles

traversées, les douces études de Paris et de Bretagne, d'Hawkins, et les jolis pastels, portraits et jardins publics, de Schlaich.

Georges Seurat, d'abord, mort l'an dernier, est à peu près complètement représenté, et toutes les objections contre la doctrine s'effacent pour ne laisser place qu'à des sympathies et à des regrets. Un goût savant, une manière d'être infiniment distinguée, apparaissent, malgré les raideurs du parti-pris, dans nombre de ces œuvres rassemblées. On verra ici l'amusant *Dimanche à la Grande-Jatte*, les personnages découpés en jouets, la belle perspective des arbres en colonnades, — la *Parade de cirque* et le *Cirque*, en arrangements linéaires et en arabesques d'une géométrie rigide, en analyses colorées trop proches des travaux de laboratoire, — la *Baignade*, où se déploie un superbe paysage d'eau lumineuse, de fond de ciel fumeux, de berges sèches où des baigneurs aux chairs solides sont installés en profils, — et puis toute une série de marines, de Grand-Camp, de Honfleur, de Port-en-Bessin, du Crotoy, de Gra-

velines, parmi lesquelles il en est qui sont des plus significatives du talent de Seurat, épris d'eaux très calmes, de ciels purs, d'atmosphères laiteuses. Une dizaine de dessins complètent cette exposition, des dessins solides et austères, aux noirs veloutés, aux enveloppantes lumières.

M. Paul Signac est habituellement à l'opposé de cet apaisement caractéristique de Seurat. Il ne désarme pas, morcelle sa vision en un pointillé d'une netteté excessive. Il en est ainsi dans ces toiles rapportées de Concarneau : *Matin*, *Soir*, *Brise*, *Calme*, *Rentrée*, où s'affirme un sens indiscutable des surfaces d'eaux et des formes en mouvement. Ce sont de nettes images de la vie des bateaux, les uns rentrant au port inclinés sous la voile, les autres partant aux heures du matin, d'autres encore, immobiles, le mât dégarni, dans les eaux stagnantes. — M. Maximilien Luce, constructeur énergique de coteaux, violent allumeur de ciels et de fleuves, délimite la Seine à Herblay dans l'atmosphère des lies de vin et des violets du soir. Observateur des mi-

lieux humbles et des musculatures populaires, il installe un *Intérieur ouvrier* avec une joie évidente de poète des intimités rudes. — M. Charles Angrand exprime, en un pointillé très subtil, les diffusions de la lumière au-dessus de surfaces vivement colorées : l'*Ane*, le *Chien*, la *Neige*, sont trois toiles délicates et précieuses, où le vert de la prairie, le bleu lunaire, le duvet de neige friable, les silhouettes d'animaux témoignent d'une fine perception des choses. — M. Lucien Pissarro, avec les champs de Bazincourt, un jardin d'Eragny, expose un charmant groupe d'enfants dans Hyde-Park, des carnations sanguines épanouies comme les fleurs et les verdures.

Voici maintenant M. de Toulouse-Lautrec qui s'amuse des grimaces et des avachissements de bals publics, qui raconte cruellemeet les entrées, les promenades, les repos de la Goulue au Moulin-Rouge, — M. Ibels, qui dessine de souples et musclés lutteurs, — M. Gausson, peintre des canicules rouges, — MM. Ranson et Rasetti, adaptateurs à la peinture du dessin à linéaments

de plomb des vitraux, — M. Georges Lemmen, qui a trouvé un motif ornemental en une ronde de chevaux de bois, — M. Bernard, avec les *Moissonneurs de blé noir*, le *Pardon à Pont-Aven,* le *Marche breton,* la *Moisson au bord de la mer*, de massif dessin, de plates et violentes colorations, d'une humanité fruste, qu'il rapporta de Bretagne il y a quatre ans.

M. Maurice Denis affirme de nouveau son art charmant, mélancolique, et archaïque — de douces promeneuses aux voiles blancs traînants, vues à travers des arbres dépouillés, des formes éplorées marchant dans le même sens, — quatre panneaux : Avril, Juillet, Septembre, Octobre, des gaîtés fines, des danses lentes, des gestes de maniaques, des mains frêles cueillant des fleurs, des robes pâles, un parc sombre, la campagne rose, — des femmes nues, une femme vêtue de noir, dans une campagne de nuit, — une curieuse mosaïque : *Stella matutina.* — M. Bonnard cherche à conduire sa peinture, également souple et ornementale, dans des voies modernes, et il expose un *Crepus-*

cule où des femmes ondulent en une danse délicieuse, sur une pelouse, au fond d'un paysage de lumière presque éteinte, puis d'autres paysages d'une douceur morne, un coq blanc et des caniches noirs de la plus savante forme.

Et celui-ci, dont le nom apparaît, je crois, pour la première fois, M. Charles Guilloux, révèle un esprit amoureux des rythmes du dessin, influencé par les fluides harmonies de la couleur. Dans la *Tourmente*, la *Prairie*, l'*Hyperboloïde*, les *Funerailles héroïques*, la *Malaria*, *Finale spécieux*, *Calme rose*, l'*Allée d'eau*, le paysagiste s'essaye à faire parler aux choses un langage nouveau par les formes de nuages, les lignes en mouvement dans la même direction, des feuillages souples et chuchoteurs, les eaux et les ciels qui se répondent, les solitudes où les choses ont des attitudes mystérieuses. On peut espérer, par ce prélude, des symphonies de nature inédites, un art de force fine et nerveuse, une expression subite et belle de l'éternel visage de la matière.

XXI

LE SYMBOLISME

§ I. — LA ROSE † CROIX

11 mars 1892.

Qu'il y ait des peintres, des aquarellistes, des aqua-fortistes, des pastellistes, et des sculpteurs de talent parmi les exposants du salon de la Rose † Croix, — cela est fort possible, personne n'éprouvera de difficulté à l'admettre. On aperçoit çà et là, dans les œuvres réunies, des élégances de dessin, des douceurs de modelé, des harmonies de coloris, comme on aperçoit aussi, plus fréquemment, des violences d'enseignes, des grossièretés de trompe-l'œil, des vulgarités de formes, comme on

aperçoit encore des manifestations d'évidente cocasserie, des sujets et des arrangements qui témoignent de la recherche du tour de force et du désir d'étonner. Mais on peut, en cette occasion, négliger peut-être les façons d'être individuelles. On sait le talent de dessinateur et d'archéologue de M. Grasset, on connaît les manières de MM. Séon et Point, on a vu des dessins attentifs de M. Ch. Maurin, et l'an dernier, une toile de M. Ferdinand Holder fut aperçue au Salon du Champ de Mars. M. Émile Bernard, qui précéda M. Gauguin dans les adaptations de vitraux et de calvaires bretons, est aussi présent. Enfin apparaissent quelques jolies sculptures, de MM. Charpentier, Dampt, Walgreen. D'ailleurs, si quelque œuvre révélatrice n'avait pas été aperçue, l'erreur pourrait être facilement réparée. Aucun effort individuel ne peut être perdu, aucune affirmation originale ne peut passer inaperçue.

Mais il s'agit bien d'autre chose, à en-

tendre les organisateurs de ce Salon de la Rose ✝ Croix, les mages et les archontes qui ont élaboré le règlement, le Sar Mérodack Joséphin Peladan qui a écrit la préface du catalogue. Il nous serait donné d'assister, simplement, à la concentration des forces idéalistes, au renouveau de la mysticité définitivement victorieuse de la science, du matérialisme, de la Révolution, des temps modernes. C'est beaucoup pour le même jour. On peut, toutefois, malgré toutes les apparences plaisantes, prendre comme sérieuses les déclarations de la troupe nouvelle qui s'avance en place publique au bruit des fanfares de la réclame. Que les intentions soient admises, sinon les faits. Que l'on accepte, pêle-mêle, tous ces combattants bariolés, parmi lesquels il se trouve sûrement nombre de peintres sans préoccupations de programmes, qui envoient leurs cadres au Salon de la Rose ✝ Croix comme ils les enverraient au Palais de l'Industrie, au Champ de Mars, aux Indépendants, etc. Pour eux, toutes les cimaises se valent.

Mais ceux-ci écartés, quel que soit leur nombre, que reste-t-il de significatif chez ceux qui tiennent le drapeau et sonnent de la trompette? C'est là ce qu'il est intéressant de savoir. Pour aujourd'hui, avec la plus grande bonne volonté, il est impossible de constater autre chose que de l'habileté, de la finesse chez les meilleurs, une aptitude et une application au pastiche chez le plus grand nombre. Les primitifs, les byzantins, les miniaturistes et les sculpteurs du moyen-âge, les préraphaélites anglais, ce sont les modèles imités. L'influence de Rops, parmi les modernes, s'ajoute à ces influences venues du passé, et certains obtiennent, çà et là, le mysticisme érotique.

Ce sera, si l'on veut, une manifestation catholique, mais telle qu'elle peut être conçue et mise en œuvre par des raffinés d'aujourd'hui, hostiles à la vérité des phénomènes, épris d'artificiel, chercheurs de mise en scène théâtrale et de trucs nouveaux ou soi-disant tels. Ce catholicisme-là ne ressemble pas, comme bien on pense,

au catholicisme de solitude et de silence des douces bonnes femmes aux cœurs simples qui s'en vont prier dans les chapelles et qui allument des cierges et disent des chapelets. Ici, les vitraux d'église semblent avoir été transportés dans la brasserie, et l'on a la sensation d'assister à un carnaval mystique.

§ II. — CHEZ LE BARC DE BOUTTEVILLE

28 novembre 1892.

La troisième exposition d'un groupe de peintres impressionnistes et symbolistes chez un marchand de tableaux de la rue Lepelletier, M. Le Barc de Boutteville, s'est ouverte dans des conditions vaille que vaille de recul et de lumière. Mais on livre bataille où l'on veut, ou comme l'on peut, et l'idée de rire d'un effort ou de passer sous silence une manière d'être ne saurait venir à ceux qui ne regardent pas l'art comme une mode, et ne sont pas définitivement

éblouis par les installations concurrentes des Champs-Élysées et du Champ de Mars. Entrons donc chez Le Barc de Boutteville. Si quelques plaisanteries y veulent prendre des allures de dogmes, elles seront vite évaporées. S'il y a trace de recherche active et de sincère inquiétude, c'en est assez pour prendre l'attention du passant de bonne foi.

L'assistance est nombreuse, puisqu'il y a cent quatre-vingt-dix numéros au catalogue. Elle est aussi un peu mêlée, et tous les exposants ne sont pas les servants de la même chapelle, puisque voici des néo-impressionnistes tels que MM. Angrand et Lucien Pissarro, — un observateur très doué et très violent de la basse humanité, tel que M. de Toulouse-Lautrec, — un paysagiste de Bercy et de la Bastille tel que M. Schlaich, — un incertain tel que M. Anquetin. Voici également Chéret avec un *Clown*, et Willette avec un archange d'un mysticisme un peu douteux. Le programme

pour le Théâtre-Libre, de M. Ibels, dont je vois bien le résumé de ligne et la tache de couleur, ne se réclame guère non plus du symbolisme.

En réalité, en dehors du souci des primitifs et du catholicisme de missel et de vitrail qui sévissent sur quelques-uns des exposants, ce qui paraît devoir réunir ces artistes dans une recherche commune, ce serait plutôt la préoccupation de cette synthèse linéaire et de ce tachisme violent. Ce n'est pas là une invention d'aujourd'hui. La ligne exacte enveloppant les formes, mais non exclusive du modelé comme on voudrait nous le faire croire, s'aperçoit sur d'assez anciens monuments de l'art, et il suffit de songer aux pierres de l'Assyrie et de l'Egypte et aux vases grecs pour évoquer d'illustres précédents. Les artistes verriers et enlumineurs du moyen âge ont, de même, avec un parti pris particulier de circonscrire, d'encercler, délimité leurs figures. De même, nombre de primitifs, et de même, Ingres. Les Japonais ont tracé leurs personnages comme s'ils jaillissaient d'un seul trait, par

la formule d'un dessin d'arabesque, le plus souple et le plus mouvementé peut-être. Pour la tache, les Japonais et Ingres déjà nommé, puis Manet, l'ont mise à son plan, lui ont donné sa valeur, dans l'harmonie de l'ensemble, avec un rare bonheur ou plutôt avec une parfaite science.

Que ce soit de cette tradition d'art, suivie plus ou moins, que veuillent se réclamer les dessinateurs et les peintres qui se sont réunis chez M. Le Barc de Boutteville, il n'y a rien là qu'à louer. L'œil ne peut trouver qu'à se réjouir en constatant ces filiations chez deux de ces artistes, MM. Pierre Bonnard et Edouard Vuillard, qui sont certainement en possession du don de la nuance et d'un jeu de lignes symétriques et contrariées, mêlées et démêlées avec un goût charmant, compliqué et contourné, de la décoration. Il en est ainsi des deux panneaux de M. Bonnard, peints sur molleton, l'un moelleux et chaud comme une peau de tigre, l'autre duveteux et fin comme un plumage de jeune cygne. Les scènes de M. Vuillard, la *Femme couchée*, les *Ravau-*

deuses, le *Déjeuner*, continuent à affirmer un intimiste d'un humour délicieux, sachant mêler la mélancolie et le comique, les dosant d'une main légère, et faisant apparaître un étincellement de couleur, un sursaut magique de lumière, dans les intérieurs aux ombres lourdes. Il tarde de voir mieux que ces croquis, ces taches, ces jets hardis de lignes, — ou plutôt il tarde de voir tout cela, ordonné et approfondi, dans une œuvre.

Pour les artistes symbolistes proprement dits, il s'en faut qu'ils soient tous présents. Il y a au mur une seule étude, sans signification exceptionnelle, de M. Paul Gauguin. MM. Émile Bernard, Henry de Groux, n'ont pas exposé. Je ne sais si les paysages de M. Charles Guilloux recèlent un sens spécial. L'an dernier, des coulées d'eaux, des directions de nuées, des mouvements de feuillages, me semblaient annoncer un charme inédit. Cette fois, les arbres, les meules, les clairs de lune, me paraissent par trop simplistes, et les jolis nuages des premières œuvres, que j'ai peut-

être rêvés, me semblent se découper en banderolles dures, sur un éther sans profondeur, à la manière des décors d'un théâtre enfantin. Je ne veux pas croire m'être blasé si vite sur une nouveauté, il peut y avoir là une série mal venue, une confiance déjà trop grande dans une manière, une croyance naïve au contour, et j'aime mieux remettre à une autre exposition mon opinion sur M. Charles Guilloux qui me donna l'illusion d'une si fine poésie, l'année dernière.

La *Dévotion à Saint-Herbot*, de M. Seruzier, était chez le photographe, le jour de ma visite. Mais j'aperçus les têtes penchées, les profils minces, les mains exsangues, des pastels de Madame Jeanne Jacquemin : *La douloureuse et glorieuse Couronne*, *Le précieux sang*, *Notre-Dame-la-Pauvreté*, *Cœur nomade*, etc.

Ici, qu'il soit permis de laisser de côté les œuvres individuelles pour donner place à des réflexions d'un ordre général. Qu'importent les noms, puisqu'il s'agit, nous dit-on, d'un corps de doctrine et de

l'avènement de la peinture de demain. Hélas! il faut craindre qu'il ne s'agisse que de la peinture d'hier et même d'avant-hier, si ces peintres qui se proclament idéistes ne savent pas trouver le contact nécessaire entre leur état d'esprit et la nature. Ce qui est affirmé ici par quelques-uns, ce qui a été affirmé aux diverses expositions des Indépendants et au salon de la Rose ┼ Croix, c'est un art, non d'après la vie, mais d'après l'art. C'est la proclamation de la naïveté par des moyens de transcription réappris, — facilement ou péniblement, selon les cas, — dans les œuvres déjà acquises, classées chronologiquement dans les salles des musées. Comment ne pas comprendre que ce qui est émouvant au suprême degré dans les œuvres des artistes primitifs, c'est leur recherche orientée vers la vérité, c'est leur touchante gaucherie à s'emparer de ce qui est, de ce qui s'impose peu à peu à leur vision et à leur intelligence. Les yeux irréguliers, les bouches de travers, les attaches défectueuses qu'il est possible de constater dans leurs œuvres, n'ont pas été placés là

tout exprès. Ils conquièrent les choses maladroitement, ils s'en emparent à demi, ils ont le trouble de la première possession, et l'ivresse de savoir qui monte peu à peu en eux les laisse tout étourdis.

Mais ces compréhensions sincères, ces désirs impatients d'entrevoir, devaient aboutir à des œuvres de science, et c'est une étape qui est à jamais franchie chez les civilisés de maintenant, en possession consciente du passé, et qui savent exactement l'âge de notre période d'humanité. Ce qui était ingénu et délicieux jusqu'au quinzième siècle risque fort d'apparaître ridé, fané, terriblement vieillot, malgré tous les masques conventionnels et tous les fards mystiques. Celui qui est ici le mieux affirmatif du genre, M. Maurice Denis, artiste délicatement réfléchi et en possession de moyens d'expression personnels, s'apercevra tôt ou tard de la difficulté de combler l'écart entre l'ingénieux programme et l'immense réalité, qui ne comporte ni programme ni ingéniosités. Sur le panneau qu'il intitule : *Des Anges*, il n'est nul besoin de rééditer le

mot de Courbet, et il n'est pas bien difficile d'admettre que l'artiste a pu voir des gens qui l'ont fait penser à des anges, s'il a l'esprit hanté par la mythologie chrétienne. C'est la simple confirmation de la preuve, qui n'est plus à faire, que nul ne peut échapper à l'anthropomorphisme. Ni celui-ci ni les autres ne créeront pour leurs conceptions des formes autres que les formes existantes, et ce qui sera charmant et éloquent chez M. Maurice Denis, c'est précisément l'apparition de l'être, l'aspect de paysage, impossibles à proscrire malgré les rêves et les décrets des théoriciens du symbolisme. *Avril, Le Verger*, valent par leurs légères et sûres indications de prairies, d'arbres, de ciels. Derrière la *Dormeuse* fleurissent des touffes de fleurs pâles, s'éloigne un ciel vert, se crée une atmosphère de mélancolie et de soir. Çà et là, un type de femme se révèle, le col gras, le menton rond, la bouche poupine, les lignes de la gorge et du dos finement charnelles. L'une, ainsi faite et charmante, porte, de ses doigts pâles et fuselés, un plateau chargé de

tasses, théière et sucrier d'un blanc vert délicieux. Auprès de celle-là, en voici une autre, qui lui ressemble, les mains pareilles appuyées sur des livres. Et c'est intitulé : *Allégorie mystique.*

L'inquiétude est un noble sentiment de la nature humaine. Elle fait partie de notre intelligence et de notre conscience. Elle peut être incluse dans toutes les conceptions de la vie. Ceux qui acceptent l'ordre des phénomènes et que l'on présente volontiers comme cantonnés dans la quiétude matérialiste, ne sont-ils pas au contraire des avides de savoir, des chercheurs de vérité, puisqu'ils refusent l'abri des formules de hasard, des dogmes protecteurs de la paresse d'esprit. C'est de cette recherche que le symbole d'art jaillira sans cesse et non des œuvres d'art révolues. L'étrange, c'est ce qui se passe en nous, en dehors de nous, c'est le spectacle auquel nous assistons et où nous jouons notre rôle. Chaque fois qu'un être aura une perception ardente et profonde de ce spectacle et qu'il l'expri-

mera, l'existence se sera reflétée en lui, et il aura créé l'œuvre d'art. Ce que l'on voit en ouvrant les yeux est tout ce qu'il y a de plus extraordinaire, et les combinaisons de l'artificiel apparaissent singulièrement pauvres et dénuées de mystère, auprès de la vie incessante, universelle, qui prend conscience en nous pendant la minute fugitive de notre passage.

INDEX ALPHABÉTIQUE

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

T

U

V

W

Y

Z

TABLE

Paris. — Imp. PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi (Cl.) 23.5.93.



GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00097 3947



